DER CHARAKTERKONTRAST IN DEN DRAMEN SHAKESPEARES BIS „HENRY IV." 1. TEIL.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

ARTHUR BORCHERS

AUS HAMBURG.

HALLE A. S.

HOFBUCHDRUCKEREI C. A. KAEMMERER & CO.

1912.

Referent: Professor Dr. **Deutschbein.**

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit

gewidmet.

Inhaltsübersicht.

Literatur.

Bond, R. W. Introduction to "The Taming of the Shrew". Arden-Shakespeare. London 1904.

— Introduction to "The Two Gentlemen of Verona". Arden-Shakespeare. London 1906.

Bormann, W. Shakespeares scenische Technik und dramatische Kunst. Shakespeare-Jahrbuch XXXVII.

Boswell-Stone, H. G. Shakespeare's Holinshed: The Chronicle and the Historical Plays Compared. London 1896.

Brandes. William Shakespeare. Paris, Leipzig, München 1896.

ten Brink, B. Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß von Bernhard ten Brink. Straßburg [3]1907.

Bulthaupt, H. Dramaturgie des Schauspiels: Shakespeare. Oldenburg und Leipzig [4]1891.

Churchill, G. B. Richard the Third up to Shakespeare. Palaestra Bd. X. Berlin 1900.

Courthope, W. J. History of English Poetry Bd. IV. London 1903.

Craig, W. J. Introduction to "Romeo and Juliet". Arden-Shakespeare. London 1905.

— Introduction to "A Midsummer-Night's Dream". Arden-Shakespeare. London 1905.

Creizenach, W. Geschichte des neueren Dramas, Bd. IV I. Teil: Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares. Halle a. S. 1909.

Cunningham, H. Introduction to "The Comedy of Errors". Arden-Shakespeare. London 1907.

Delius, N. Abhandlungen zu Shakespeare. Neue Folge. Elberfeld 1888.

Dowden, E. Shakespeare: a critical study of his mind and art. London 1875.

Drake, N. Shakespeare and His Times. Bd. 2. London 1877.
Elze, K. Abhandlungen zu Shakespeare. Halle a. S. 1877.
Fischer, R. Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg 1893.
Genée, R. William Shakespeare in seinem Werden und Wesen. Berlin 1905.
Gervinus, G. Shakespeare. 2 Bde. Leipzig 1872.
Günther, G. Technik und Tragik Shakespeares. Leipzig und Berlin 1885.
Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays. London 1878.
Hense, C. Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeares. Shakespeare-Jahrbuch XI.
Isaac, H. Shakespeares „Comedy of Errors“ und die „Menächmen“ des Plautus. Herrigs Archiv LXX.
Kopplow, G. Shakespeares „King John“ und seine Quelle. Diss. Kiel, 1900.
Krauss, F. Eine Quelle zu Shakespeares „Sommernachtstraum“. Shakespeare-Jahrbuch XI.
Kreißig, F. Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke. 3 Bde. Berlin 1862.
Lounsbury, Th. R. Shakespeare as a Dramatic Artist. New-York 1908.
Ludwig, Otto. Shakespeare-Studien. Halle a. S. ²1901.
Moulton, R. G. Shakespeare as a Dramatic Artist. Oxford 1906.
Oechelhäuser, W. Über die Darstellung des Sommernachtstraums auf der deutschen Bühne. Shakespeare-Jahrbuch V.
Pooler, Ch. K. Introduction to "The Merchant of Venice“. Arden-Shakespeare. London 1905.
Proescholdt, L. On the Sources of Shakespeare's Midsummer-Night's Dream. Halle a. S. 1878.
Rümelin, G. Shakespearestudien. Stuttgart ²1874.
Sarrazin, Gr. William Shakespeares Lehrjahre. Weimar 1897.
— Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Berlin 1906.

Schomburg, E. H. The Taming of the Shrew. Studien zur englischen Philologie XX. Halle a. S. 1904.

Schröer, M. A. Über Titus Andronicus. Marburg 1891.

Schulze. Die Quelle von „Romeo and Juliet". Shakespeare-Jahrbuch XI.

Swinburne, A. Ch. A Study of Shakespeare. London 1880.

Symonds, J. A. Shakspere's Predecessors in the English Drama. London 1884.

Tetzlaff, A. Die Kindergestalten bei den englischen Dramatikern vor Shakespeare und bei Shakespeare selbst. Diss. Halle a. S., 1898.

Thümmel, J. Shakespeare-Charaktere. Halle a. S. 1887.

Ulrici. Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig [3]1868 bis 1869.

Urbach, R. Das Verhältnis des Shakespeareschen Lustspiels „The Taming of the Shrew" zu seinen Quellen. Diss. Rostock, 1887.

Vershofen, W. Charakterisierung durch Mithandelnde in Shakespeares Dramen. Bonner Beiträge zur Anglistik XX. 1905.

Vischer, Fr. Th. Shakespeare-Vorträge. Stuttgart 1899 bis 1903.

Wetz, W. Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 1: Die Menschen in Shakespeares Dramen. Worms 1890.

Wölffel. Über Shakespeares „Sommernachtstraum". Album des Nürnberger Literarischen Vereins für 1852.

Wolff, M. J. Shakespeare Bd. I. München 1907.

Zupitza, J. Über die Fabel in Shakespeares Beiden Veronesern. Shakespeare-Jahrbuch XXIII.

Carrières. Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig [2]1884.

Dessoir, Max. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906.

Freytag, Gustav. Technik des Dramas. Leipzig 1863.
Harlan, W. Schule des Lustspiels. Berlin 1903.
Hettner, H. Das moderne Drama. Braunschweig 1852.
Höffding, H. Psychologie in Umrissen. Leipzig 1887.
Kant, Immanuel. Anthropologie. Buch 1. Gesammelte Schriften, herausgeg. von der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Bd. VII.
Külpe, O. Grundriß der Psychologie. Leipzig 1893.
Lessing, G. Ephraim. Hamburgische Dramaturgie. Meyers Klassiker-Ausgaben: Lessings Werke, Bd. 4.
Lipps, Theodor. Grundtatsachen des Seelenlebens. Bonn 1883.
— Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1903.
Mähly, J. Wesen und Geschichte des Lustspiels. Leipzig 1862.
Tieck, Ludwig. Dramaturgische Blätter. Bd. 2. Breslau 1826.
Vischer, Fr. Th. Ästhetik. 3. Teil. 1. Abschnitt. Reutlingen und Leipzig 1851.
Werner, R. M. Die Gruppen im Drama. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar 1898.
Wernick, G. Zur Psychologie des ästhetischen Genusses. Leipzig 1903.
Worringer, W. Formprobleme der Gothik. München 1911.
Wundt, W. Grundriß der Psychologie. Leipzig [9]1909.
Zabel, E. Zur Modernen Dramaturgie: Studien und Kritiken über das ausländische Theater. Oldenburg und Leipzig 1899.

Zitiert wurde nach der Globe-Edition: The Works of W. Shakespeare ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. London 1911.

Vorwort.

Wir haben uns in dieser Abhandlung die Aufgabe gestellt, die Anwendung des Charakterkontrastes, dessen Wesensart am Anfange dieser Arbeit genauer definiert ist, als Kunstmittel in Shakespeares ersten Dramen bis etwa 1597, d. h. in den Dramen von „Titus Andronicus“ bis „Henry IV.“ 1. Teil ausführlich darzulegen. Wir zeigen zunächst, was in diesem Punkte bei Shakespeares unmittelbaren Vorgängern, bei Greene, Peele, Kyd, Marlowe, Lyly vorhanden war, um Shakespeares Bedeutung für die Ausbildung des Charakterkontrastes als wichtiges dramatisches Kunstmittel in das rechte Licht zu rücken. Um letzteres im vollen Maße zu erreichen, wurden bei der Darstellung der einzelnen Charakterkontraste in den Shakespeareschen Dramen diese Dramen in Bezug auf den Charakterkontrast mit ihren Quellen verglichen. Aus dieser Vergleichung mit den Quellen gewannen wir dann auch wichtige Aufschlüsse über die technische Bedeutung des Charakterkontrastes, auf die in unserer Arbeit näher eingegangen ist. Vor allem erkannten wir in dem Charakterkontraste ein wichtiges Mittel der Charakterisierungskunst Shakespeares.

Daß die Historien bei unserer Darstellung der Charakterkontraste aus der chronologischen Reihe der Dramen herausgelöst sind und sie von der Komödie und Tragödie getrennt betrachtet wurden, geschah wegen des ganz verschiedenen Stoffgebietes der Historie und der Komödie resp. Tragödie und des damit verbundenen verschiedenen Figurenmaterials. Die Berechtigung dieser Trennung ergab sich auch im Ver-

laufe unserer Arbeit aus dem Zusammenhange der Charakterkontraste in den Historien und derer der Komödie und Tragödie. Wo Wechselwirkungen zwischen ihnen stattfanden, ist in unserer Abhandlung besonders darauf aufmerksam gemacht. Auch die nähere Begründung, weshalb wir unsere Ausführungen gerade mit „Henry IV.“ A abbrechen, findet sich in der Arbeit selbst (s. S. 74). In größerem Maße, als es sonst wohl üblich ist, haben wir das, was sich in den wichtigeren Werken, die sich mit Shakespeares Dramen beschäftigen, über diesen Gegenstand findet, soweit es uns möglich war, wörtlich angeführt, um durch diesen genaueren Einblick in das über diesen Punkt Vorhandene am besten die Berechtigung dieser neuen Shakespeare-Schrift erweisen zu können.

Auch an dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Deutschbein für die Anregung zu dieser Arbeit und die freundliche Unterstützung bei ihrer Entstehung danken.

Erster Teil.

Der Begriff des Charakterkontrastes.

Bevor wir näher auf den Begriff des Charakterkontrastes eingehen, müssen wir uns einmal vergegenwärtigen, was wir überhaupt unter „Kontrast“ verstehen.

Kant (a. a. O., S. 162) faßt den Kontrast oder die Abstechung als „die Aufmerksamkeit erregende Nebeneinanderstellung einander widerwärtiger Sinnesvorstellungen unter einem und demselben Begriffe“.

Auch Wundt (a. a. O., S. 319) spricht von dem Vorgange des Kontrastes als einem Beziehungsvorgange: „Einen Spezialfall der im allgemeinen unter das Webersche Gesetz fallenden apperzeptiven Vergleichung bilden diejenigen Erscheinungen, bei denen die zu vergleichenden Größen als relativ größte Unterschiede oder, wenn es sich um Gefühle handelt, als Gegensätze aufgefaßt werden. Diese Erscheinungen pflegt man unter dem Gesamtnamen des Kontrastes zusammenzufassen.“

Lipps (Grundtatsachen des Seelenlebens, S. 312) versteht unter „Gegensatz“ dasselbe wie unter „Kontrast“. Auch er formuliert das Gesetz von dem Gegensatze der Vorstellungen als Beziehungsgesetz: „Sollen Vorstellungen in Gegensatz geraten, dies sahen wir schon in unserem achten Kapitel, so genügt nicht, daß die eine Vorstellung so, die andere so beschaffen sei. Sie müssen sich auch irgendwie analog verhalten wie verschiedene Richtungen, die in einem Punkte zusammentreffen“.

Wernick (a. a. O., S. 42) unterscheidet deutlich „Gegensatz“ und „Kontrast“ und sieht in dem Kontrast einen Beziehungsvorgang. Er sagt, „daß die Sprache nicht umsonst das Wort Kontrast geschaffen hat, daß sie diesen vielmehr dadurch als eine besondere Art von Gegensatz kennzeichnen will. Wir werden das Wesentliche der Sache treffen, wenn wir erklären, daß ein Kontrast zwischen solchen Vorstellungen besteht, wo gleichzeitig mit dem Bewußtsein des Gegensatzes die Aufhebung desselben dunkel empfunden wird“.

Külpe (a. a. O., S. 420) hält das Beziehungsgesetz des Kontrastes „wenigstens dem Farbenkontrast gegenüber nicht für durchführbar“.

Uns erscheint der Kontrast durchaus als ein Beziehungsvorgang, der in der Kantschen Formulierung (s. o.) am besten und kürzesten ausgedrückt ist.

Gehen wir nun zu dem Charakterkontraste über.

Zuerst wollen wir unter Charakterkontrast nur den Kontrast zwischen zwei Charakteren verstehen. Wir scheiden also den „Kontrast zwischen Charakterzügen in einer und derselben Person“ aus, der besonders von Otto Ludwig (a. a. O., S. 214—216, 223—227), von Gustav Freytag (a. a. O., S. 142—144) und von Hense (a. a. O., S. 259 ff.) eingehender besprochen worden ist und am besten als „innerer Charakterkontrast“ oder „Innenkontrast“ bezeichnet werden kann.

Für den Charakterkontrast gilt nun natürlich auch das Beziehungsgesetz (s. o.) Und zwar muß hier die Beziehung eine doppelte sein:

I. Zwei Charaktere, die miteinander kontrastieren sollen, müssen etwas Gemeinsames haben, das durch den Kontrast differenziert wird. Die beiden Charaktere, die in einem Kontrast stehen sollen, müssen entgegengesetzte Formen eines dramatischen Figuren-Oberbegriffs sein, der

sich als Begriff „Jüngling",[1]) „Fürst", „Diener", „Jungfrau" usw. im Drama findet.

Unter einen dramatischen Figuren-Oberbegriff können:

1. Nur Figuren mit annähernder Gleichheit im Alter eingeordnet werden, denn nur zwei annähernd gleichalterige Charaktere können einen wirklichen Charaktergegensatz in einem bestimmten Falle miteinander bilden. Bei verschiedenem Alter ist der körperliche und geistige Zustand der Charaktere schon an und für sich ein ganz verschiedener; man wundert sich nicht mehr über das Andersgeartetsein der Charaktere, man empfindet es nicht als Charaktergegensatz, da der Altersunterschied zum größten Teile die Erklärung für dieses Andersgeartetsein der beiden Charaktere gibt.

2. Nur Figuren gleichen Geschlechts eingereiht werden. Man kann nicht von einem Charaktergegensatz zwischen einem Manne und einem Weibe reden. Die Charakteranlage beim Weibe ist eine ganz andere als beim Manne; die Charaktereigenschaften haben beim Manne eine andere Bedeutung als beim Weibe, und es ist immer ein Charakterunterschied zwischen Mann und Weib vorhanden.[2])

3. Nur Figuren in der gleichen sozialen Stellung gestellt werden. Es ist nicht richtig, in einem bestimmten

---

1) Bormann (a. a. O., S. 192) sagt u. a., daß Hamlet Laertes entgegengestellt sei als „eine völlig andere Erscheinungsart männlicher Jugend".

2) Z. B. ist der Gegensatz zwischen Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeares „Macbeth" kein Charakterkontrast, wie öfters behauptet wird (Moulton, a. a. O., S. 144 u. 333), sondern einfach eine Antithese zwischen spontaner Aktivität und passiver Reflektion. Moulton (a. a. O., S. 144 ff.) bezeichnet das Verhältnis von Lord und Lady Macbeth außer als „contrast of character" auch dann ganz richtig als „antithesis of the outer and inner life". Es fehlt der Figuren-Oberbegriff. — Richtig sagt dagegen Courthope (a. a. O., S. 69), daß in „King Henry VI." „the aspiring and relentless Margaret the natural antithesis to her poor-spirited husband" ist.

Falle von einem Charaktergegensatz zwischen einem Herrn und seinem Diener zu reden. Beide sind zum Teil Produkte ganz verschiedener Milieus, und Charakterunterschiede sind zwischen ihnen immer vorhanden.

4. Nur Figuren gleichen Volkscharakters eingeordnet werden, da Charaktere verschiedener Volksstämme an und für sich im Charakter unterschieden sind.

Es ergibt sich also, daß dramatische Figuren, die in einem Charaktergegensatz miteinander stehen sollen, gleichbedingt sein, unter gleichen Voraussetzungen, Bedingungen stehen müssen.

II. Die beiden Charaktere müssen einem und demselben äußeren Elemente, Begriffe gegenüber Charaktergegensätze zeigen. Und zwar müssen die beiden Figuren nebeneinander oder kurz nacheinander in einer die Aufmerksamkeit erregenden Weise zu diesem äußeren Elemente in Beziehung treten. Z. B. können sich zwei Charaktere gleichzeitig, nebeneinander einer Aufgabe gegenüber, die ihnen auferlegt wird, in einer Situation, in der sie beide nebeneinanderstehen, entgegengesetzt verhalten. Auf der die Aufmerksamkeit erregenden Nebeneinanderstellung der Charaktergegensätze unter einem Begriffe beruht der Kontrast (s. o.). [1])

Otto Ludwig (a. a. O., S. 215) sagt sehr richtig: „Im bloßen Vorhandensein des Kontrastierenden, im gleichgültigen Verhalten der kontrastierenden Züge ist nur die Möglichkeit der dramatischen Wirkung gegeben; diese entsteht erst, wenn sie sich auf den Hals rücken, wenn der Kontrast unmittelbar in die Sinne fällt.“ („Kontrastiert“ ist bei Ludwig gleich „entgegengesetzt“!)

---

1) Über die Bedeutung der Plazierung von Charakteren im Drama unter das gleiche äußere Motiv bemerkt Dessoir (a. a. O., S. 261) richtig: „. . . So ist es für die Differenzen der Individuen höchst kennzeichnend, wie diese z. B. denselben äußeren Widerstand verschiedentlich beantworten . . .“

Erst wenn wir wirkliche Charaktergegensätze, Gegensätze im Charakter zweier gleichbedingter Figuren, vor uns haben und diese Gegensätze durch Nebeneinanderstellung unter demselben äußeren Begriffe Aufmerksamkeit erregend in die Erscheinung treten, können wir von einem Charakterkontrast der beiden Charaktere sprechen.

Was den Unterschiedsgrad zwischen den untergeordneten Formen des Oberbegriffs betrifft, so verlangt Kant (s. o.) für den Kontrast „widerwärtige" Sinnesvorstellungen, Wundt (s. o.) „relativ größte" Unterschiede.

Es muß zugegeben werden, daß es verschiedene Gegensatzgrade geben kann, die für den Kontrast in Betracht kommen. So haben wir einen äußersten Gegensatz („feige" und „tollkühn", „gehorsam" und „aufständisch"), einen direkten Gegensatz („mutig" und „feige", „gehorsam" und „ungehorsam") und einen geringeren Gegensatz („mutig" und „zaghaft", „gehorsam" und „zögernd"). Für einen Kontrast muß aber immer eine gewisse Gegensätzlichkeit zwischen den Formen verlangt werden.

Werden die Unterschiedsgrade geringer, so kommen wir allmählich zum „geringen Unterschied" und zur „Ähnlichkeit" und von da allmählich zur völligen „Gleichheit". Dem ersteren Falle entspricht im Drama das Verhältnis der Komplementfiguren, die sich zu einer bestimmten Form eines dramatischen Oberbegriffs ergänzen, also Variationen derselben Art sind;[1]) dem zweiten Falle entspricht im Drama das Verhältnis zwischen den Parallelfiguren.

Vischer (Ästhetik, S. 34), spricht beim Kontraste von zwei Formen, vom Kontraste des Gegensatzes und vom Kontraste des Unterschieds. Lipps (Ästhetik, S. 30 ff.) unterscheidet „große, mittlere und kleine Intervalle" beim

---

1) Bei Moulton (a. a. O., S. 332) finden wir diese Komplementfiguren als Character-Foils bezeichnet. Er führt als Beispiele aus Shakespeares Dramen u. a. Portia und Nerissa, Bassanio und Gratiano, Shylock und Tubal an.

Kontrast, wo er unter „großen Intervallen“ Gegensätze und „mittleren und kleinen Intervallen“ nicht klar genug geschiedene und wenig geschiedene Formen versteht. —

Das Verhältnis der Lembergschen Kontrastfiguren, wie Lemberg es faßt (a. a. O.), indem er die Figuren nach ihrer Stellungnahme zu den Vertretern der drei dramatischen Gruppen (Mittelgruppe, Gruppe des Spielers und des Gegenspielers) einordnet, kommt im allgemeinen unserem Begriffe des Charakterkontrastes nicht gleich. Günther (a. a. O. S. 422 ff.) kennt einen „Parallelismus der Charaktere, welcher sich teils als Komplement, teils als Kontrast kennzeichnet“. Einige seiner angeführten Beispiele (u. a. Romeo-Mercutio, Hamlet-Laertes) sind auch Beispiele für den Charakterkontrast. Freytag (a. a. O. S. 28, 38—39, 41, 42) faßt den „Kontrast“ zwischen dramatischen Figuren in dem Sinne, daß Kontrast = Gegensatz ist. Den Kontrast einfach als bloßen absoluten Gegensatz gefaßt finden wir auch zum größten Teile in den Werken über Shakespeares Dramen. Vielfach fällt natürlich unser Begriff des Charakterkontrastes mit dem „Kontrast“ der Shakespeare-Schriften zusammen.

Zweiter Teil.

Der Charakterkontrast bei Shakespeares Vorgängern.

Von den unmittelbar vor Shakespeare schaffenden Dramatikern arbeiten Peele und Greene, soweit wir feststellen konnten, nicht mit dem Charakterkontrast. Bei Kyd begegnete uns ein Charakterkontrast in seiner „Spanish Tragedy“. Die Situation ist kurz folgende: Lorenzo, der Sohn des Herzogs von Kastilien, und Horatio, der Sohn

des Marschalls von Spanien, kommen aus dem Kriege gegen den Vicekönig von Portugal heim und bringen dessen Sohn Balthasar als Gefangenen mit. Der König von Spanien empfängt sie und wendet sich u. a. an Balthasar.

King [to Balthasar]. Say, worthy, Prince, to whether didst thou yeeld?
Bal. To him [Horatio] in curtesie, to this [Lorenzo] perforce:
He spake me faire, this other gaue me strokes;
He promisde life, this other threatned death;
He wan my love, this other conquered me:
And truth to say, I yeeld myself to both.
(Act I, Sc. 2, 160—165).[1])

Die Freunde Horatio und Lorenzo sind hier mit einander kontrastiert. Die weiche, mitleidige Natur steht hier unmittelbar neben der kalten, rücksichtslosen Natur (vergl. S. 82). Dieser Charakterkontrast hat in der „Spanish Tragedy“ insofern eine größere Bedeutung als er besonders den Lorenzo in seiner Unerbittlichkeit und Kaltblütigkeit charakterisiert, Eigenschaften, die im Drama die Tragik herbeiführen.[2])

---

1) The Works of Thomas Kyd, ed. by F. Boas, Oxford 1901.

2) Wichtig ist dieser Charakterkontrast für uns deshalb, weil Shakespeare in „Troilus and Cressida“ einen ähnlichen Charakterkontrast zwischen den Brüdern Hektor und Troilus hat:

Ulyss. [über Troilus] Manly as Hector, but more dangerous;
For Hector in his blaze of wrath subscribes
To tender objects, but he in heat of action
Is more vindicative than jealous love.
(Act IV, Sc. 5, 104—107).

Ebenso:

Tro. Brother, you have a vice of mercy in you
Which better fits a lion than a man.
Hect. What vice is that, good Troilus? chide me for it.
Tro. When many times the captive Grecian falls
Even in the fan and wind of your fair sword,
You bid them rise, and live.
Hect. O, 'tis fair play.
Tro. Fool's play, by heaven, Hector.
Hect. How now! how now!
Tro. For the love of all the gods,

Bei Marlowe haben wir ebenfalls Charakterkontraste.[1])

Zuerst finden wir in Marlowes „Tamburlaine the Great“ 2. Teil den Charakterkontrast zwischen Calyphas und seinen Brüdern Amyras und Celebinus. (Amyras und Celebinus sind ganz gleich charakterisiert, was entschieden ein technischer Fehler ist.)

Besonders kommt der Kontrast Act IV, Sc. 1, 11—50[2]) gut zur Geltung:

Amy. Brother! Ho! what given so much to sleep!
You cannot leave it, when our enemies' drums
And rattling cannons thunder in our ears
Our proper ruin and our father's foil?

— — — — — — — — — — — — — —

Cal. I know, sir, what it is to kill a man;
It works remorse of conscience in me;
I take no pleasure to be murderous
Nor care for blood when wine will quench my thirst.
Cel. O cowardly boy! Fie! for shame come forth;
Thou dost dishonour manhood and thy house.

Vor allem hat die Kontrastierung von Amyras und Calyphas für uns besondere Bedeutung, da sie eine große Ähnlichkeit mit der Kontrastierung von Percy und dem Prinzen von Wales in „Heinrich IV“ A zeigt:

Amy. Shall we let go these kings again, my lord,
To gather greater numbers 'gainst our power,

Let's leave the hermit pity with our mothers,
And when we have our armours buckled on
The venom'd vengeance ride upon our swords
Spur them to ruthful work, rein them from ruth.
(Act V, Sc. 3, 37—48).

Meines Wissens ist auf diese Ähnlichkeit noch nirgends hingewiesen. Sie ist auch darum interessant und wichtig, weil sich Shakespeare offenbar bei der Abfassung von „Troilus and Cressida“ viel mit dem „Urhamlet“ und der „Spanish Tragedy“ beschäftigt hat.

1) Daß auch Marlowe sonst viel mit anderen Kontrasten, Figuren-, Stimmungskontrasten arbeitet, behandelt Fischer genauer (s. Fischer, a. a. O., S. 129—140).

2) Marlowe's Works, ed. by Bullen, London 1905.

That they may say it is not chance doth this
But matchless strength and magnanimity?
  Tamb. No, no Amyras; tempt not fortune so:
Cherish thy valour still with fresh supplies
And glut it not with stale and daunted foes.
But where's this coward villain not my son
But traitor to my name and majesty?
  [He goes in and brings him out]
Image of sloth and picture of a slave
The obloquy and scorn of my renown.
— — — — — — — — — — — — — — —
(Act IV, Sc. 1, 11—21).

Hiermit vergleiche man „Henry IV." 1. Teil, Act III, Sc. 2, 112—128 (s. S. 76).

  King — — — — — — — — — — — —
Thrice hath this Hotspur, Mars in swathling clothes,
This infant warrior, in his enterprizes
Discomfited great Douglas, ta'en him once,
Enlarged him and made a friend of him,
To fill the mouth of deep defiance up
And shake the peace and safety of our throne.
And what say you [my son] to this?
— — — — — — — — — — — — — — —
Why, Harry, do I tell thee of my foes,
Which art my near'st and dearest enemy?
Thou that art like enough, through vassal fear,
Base inclination and the start of spleen,
To fight against me under Percy's pay
To dog his heels and curtsy at his frowns,
To show how much thou art degenerate.

Für den Charakterkontrast zwischen den beiden Mördern in „Richard III." von Shakespeare haben wir Vorskizzen in Marlowes „Edward the Second" und „The Massacre of Paris". Sarrazin[1]) bemerkt, daß die Szene von Clarences Ermordung in Shakespeares „Richard III." wohl durch die Szene von der Ermordung Guises in „The Massacre of Paris" angeregt worden sei. In „Eduard the Second"

1) Sarrazin, G., Shakespeares Lehrjahre, S. 179.

haben wir Act V, Sc. 5, 113—114 nach der Ermordung Eduards folgende skizzenhafte Kontrastierung:

Lightborn (zu den beiden anderen Mördern). Tell me, sirs, was it not bravely done?
Gurney. Excellent well; take this for thy reward.
[Gurney stabs Lightborn].

In „The Massacre of Paris" finden wir folgende Szene:

Guise. Villain, why dost thou look so ghastly? speak.
Third Murd. O pardon me, my Lord of Guise!
Guise. Pardon thee! why what hast thou done?
Third Murd. O my lord, I am one of them, that is set to murder you.
Guise. To murder me, villain!
Third Murd· Ay, my lord: the rest have ta'en their standings in the next room; therefore, good my lord, go not forth.

— —

Enter First and Second Murderers.
First and Sec. Murderers. Down with him, down with him
[*They stab Guise*].
(Scene XXI, 58—74).

Bei Lyly haben wir auch eine Art von Charakterkontrast in der Gegenüberstellung des Höflings Trachinus und des Studierten Pandion in „Sappho and Phao". Creizenach (a. a. O., S. 54) spricht von einem „Kontrast" zwischen dem „Gelehrten Pandion" und dem „Höfling Trachinus", die „über ihre verschiedene Lebensauffassung disputieren". Es ist mehr ein Kontrast der Ansichten als ein wirklicher Charakterkontrast:

Trach. Cease then to lead thy life in a study, pinned with a fewe boardes, and endeuour to be a courtier to liue in emboste rouffes.
Pandi. A labour intollerable for Pandion.

Als Trachinus die Schönheit der Frauen am Hofe schildert, erwidert Pandion:

Mine eie drinketh neither the colour of wine nor women.
(Act I, Sc. II).[1])

---

1) The Complete Works of Lyly, ed. by W. Bond.

Dieser Kontrast hat wohl Einfluß auf das Wortgefecht in „Love's Labour's Lost" (Act I, Sc. 1) gehabt (s. S. 41). Der Kontrast der Ansichten der Charaktere ist eine unvollendete Form des Charakterkontrastes, bei dem der Kontrast auch durch die Handlung der Charaktere ausgedrückt werden soll; wir also nicht nur entgegengesetzte Ansichten hören, sondern sie auch durch die Charaktere und ihr Handeln vertreten finden. Reste dieser unvollendeteren Form des Charakterkontrastes finden wir noch in dem Charakterkontrast Adriana-Luciana in „The Comedy of Errors" (s. S. 42) und Proteus-Valentin in „The Two Gentlemen of Verona" (s. S. 45—46).

Courthope (a. a. O., S. 74) spricht von „contrasts of character" bei Lyly, meint aber damit z. B. den Gegensatz zwischen dem dicken Bramarbas Sir Tophas und seinem kleinen Pagen, Vorläufern von Amado und Motte in „Love's Labour's Lost", die in ihrem gegenseitigen Verhältnis aber keinen Charakterkontrast in unserem Sinne miteinander bilden. Creizenach (a. a. O., S. 60) nennt diesen Gegensatz mit Recht einen „komischen Kontrast". Bond[1]) sagt über den Einfluß Lylys auf Shakespeare: „Shakespeare, who imitates Lyly's grouping and like him repeats a relation or situation in successive plays, learns to avoid monotony better by variety of portraiture and interaction of the different members.

---

1) Bond, W., The Complete Works of Lyly, S. 285.

Dritter Teil.

Darstellung der einzelnen Charakterkontraste in Shakespeares Dramen bis Heinrich IV. I. Teil.

„Titus Andronicus."

In Shakespeares erstem Drama „Titus Andronicus" (1588—90) fehlt der Charakterkontrast. Es nimmt überhaupt eine Sonderstellung unter Shakespeares Dramen ein. Es ist durchaus klassizistisch und nach Senecas Vorbild gearbeitet. Cunliffe[1]) sagt: „The subject and style of the tragedy are thoroughly Senecan".

Wir behandeln jetzt die Historien „Henry VI A. B. C.", „Richard III.", „King John" und „Richard II." im Zusammenhange nacheinander, „Henry IV." 1. Teil jedoch erst nach der Tragödie „Romeo and Juliet" und den Komödien, die vor „Henry IV." 1. Teil anzusetzen sind, da „Henry IV." 1. Teil sich insofern von den ersteren Historien unterscheidet, als er eine Verschmelzung der Historie mit der Komödie darstellt, und zweitens, weil dieses Drama wegen der darin gemachten überaus wichtigen Anwendung des Charakterkontrastes den Abschluß unserer ganzen Abhandlung bilden soll.

„Henry VI" A. B. C.

In „Henry VI" A (1590—91) haben wir nur einen Charakterkontrast.

Von den beiden Gegnern Gloucester und Winchester bietet Gloucester auf Drängen des Königs und des Warwick dem Winchester den Frieden an:

1) Cunliffe, John W.: The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. London 1893.

Glouc. Here, Winchester, I offer thee my hand.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Win. Well, Duke of Gloucester, I will yield to thee;
Love for thy love and hand for hand I give.

Glouc. [*Aside*]. Ay, but, I fear me, with a hollow heart. —
See here, my friends and loving countrymen,
This token serveth for a flag of truce
Betwixt ourselves and all our followers:
So help me God, as I dissemble not!

Win. [*Aside*]. So help me God, as I intend it not!

(Act III, Sc. 1, 126—141).

Der friedfertige, offene Gloucester kontrastiert hier mit dem streitsüchtigen, hinterlistigen Winchester. Beide sind Gegenspieler. Ihre Kontrastierung lag daher sehr nahe, wie denn die Kontrastierung von Gegenspielern auch eine primitive Art des Charakterkontrastes ist und auch bei Shakespeare die erste Stufe in der technischen Ausbildung des Charakterkontrastes bildet.

In „Henry VI." B. (1591—92) haben wir schon eine häufigere Anwendung des Charakterkontrastes.

Zuerst sind hier Gloucester und Winchester noch einmal in anderer Beziehung als in „Henry VI." A kontrastiert.

Salisbury. I never saw but Humphrey Duke of Gloucester
Did bear him like a noble gentleman.
Oft have I seen the haughty cardinal,
More like a soldier than a man o' the church,
As stout and proud as he were lord of all,
Swear like a ruffian and demean himself
Unlike the ruler of a commonweal.

(Act I, Sc. 1, 183—189).

Hier sind die beiden Gegner in Bezug auf ihr Benehmen kontrastiert.

Einen anderen Charakterkontrast haben wir zwischen König Heinrich VI. und Suffolk:

Queen. I tell thee, Pole, when in the city Tours
Thou ran'st a tilt in honour of my love
And stolest away the ladies' hearts of France,
I thought King Henry had resembled thee
In courage, courtship and proportion:

But all his mind is bent to holiness,
To number Ave-Maries on his beads,
His champions are the prophets and apostles,
His study is his tilt-yard, and his loves
Are brazen images of canonized saints.
(Act I, Sc. 3, 53—63).

Der eigentliche fürstliche Bewerber um Margarethe und sein stellvertretender Bewerber sind hier in Bezug auf ihre ganze Lebensweise miteinander in Kontrast gesetzt. Die Frömmigkeit, das beschauliche Leben des Königs treten in ihrer weltabgeschiedenen Art hervor neben dem weltlichen, genießenden Leben Suffolks. Der Mensch mit dem starken Innenleben, mit dem ganz nach innen gekehrten Sinn, der Romantiker erscheint in seiner Eigenart um so deutlicher, da der Weltmann, der ganz im Leben stehende, die Renaissancenatur, ihm an die Seite gestellt ist. Heinrich VI. und Suffolk sind wieder kontrastierte Gegenspieler.

Weiter sind König Heinrich und York miteinander im Charakter kontrastiert:

York. — — — — — — — — — — — —
King did I call thee? no, thou art not king,
Not fit to govern and rule multitudes,
Which darest not, no, nor canst not rule a traitor.
That head of thine doth not become a crown;
Thy hand is made to grasp a palmer's staff,
And not to grace an awful princely sceptre.
That gold must round engirt these brows of mine,
Whose smile and frown, like to Achilles' spear,
Is able with the change to kill and cure.
Here is a hand to hold a sceptre up
And with the same to act controlling laws.
(Act V, Sc. 1, 93—103).

Die weiche, widerstandslose Natur Heinrichs ist hier besonders herausgehoben, wo ihr die energische, rücksichtslose Natur Yorks, des Vertreters der Gegenpartei, im Kontrast gegenübergestellt ist. Wieder haben wir hier einen Charakterkontrast zwischen Gegenspielern.

Die Charakterkontraste zwischen König Heinrich VI. und Suffolk und König Heinrich VI. und York erfahren eine künstlerische Vollendung in den wegen der Ähnlichkeit der Figuren verwandten Charakterkontrasten zwischen Richard II. und Bolingbroke (s. S. 35—40).

In „Henry VI“ B. haben wir auch schon bei Shakespeare den ersten Ansatz zu einem Charakterkontrast zwischen zwei Mördern, wie wir ihn schon bei Marlowe fanden (s. S 21—22), und den wir in „Richard III.“ von Shakespeare zu einem kunstvollen Charakterkontrast weitergebildet sehen (s. S. 30—31):

First Murd. Run to my Lord of Suffolk; let him know
We have dispatch'd the duke, as he commanded.
Sec. Murd. O that it were to do! What have we done?
Didst ever hear a man so penitent?
(Act III, Sc. 2, 1—4).

In „Henry VI.“ C (1591—92) finden wir zuerst einen Charakterkontrast zwischen Northumberland und Clifford, den beiden Parteigängern Heinrichs VI.

York ist von der Partei des Königs gefangen genommen und wird von Margarete verhöhnt, indem sie ihm das mit dem Blute seines Sohnes getränkte Tuch zum Abtrocknen der Wangen gibt und ihm eine papierene Krone auf das Haupt setzt.

North. Had he been slaughter-man to all my kin,
I should not for my life but weep with him,
To see how inly sorrow gripes his soul.
Q. Mar. What, weeping-ripe, my Lord Northumberland?
Think but upon the wrong he did us all,
And that will quickly dry thy melting tears.
Clif. Here's for my oath, here's for my father's death [*Stabbing him*].
(Act I, Sc. 4, 169—175).

Die kaltblütige, verhärtete, rücksichtslose Natur Cliffords tritt als tierisch hervor, als sie mit dem weichen Charakter, der Stimmungsnatur Northumberlands kontrastiert ist. — Auch hier haben wir eine Vorskizze zu dem Charakterkontrast zwischen den beiden Mördern in „Richard III.“

Dann wird Heinrich VI. noch einmal mit York in Charakterkontrast gebracht:

Clif. Ambitious York did level at thy [Henry's] crown,
Thou smiling while he knit his angry brows:
He, but a duke, would have his son a king,
And raise his issue, like a loving sire;
Thou, being a king, blest with a goodly son,
Didst yield consent to disinherit him,
Which argued thee a most unloving father.
(Act II, Sc. 2, 19—25).

Heinrich VI. ist zwar kein liebloser Vater, wie ihn Clifford hinstellt, aber der energielose, der den Sohn enterbt, um den Nebenbuhler zu beruhigen; und dieser energielose Vater wird scharf charakterisiert durch den Kontrast mit dem zielbewußten, energischen Vater, der seinem Sohne eine Königskrone sichern will, dem Gegenspieler.

Einen anderen Charakterkontrast finden wir zwischen den Brüdern Clarence und Gloucester:

K. Edw. Clarence and Gloucester, love my lovely queen;
And kiss your princely nephew, brothers both.
Clar. The duty that I owe unto your majesty
I seal upon the lips of this sweet babe.
Q. Eliz. Thanks, noble Clarence; worthy brother, thanks.
Glon. And, that I love the tree from whence thou sprang'st,
Witness the loving kiss I give the fruit.
[*Aside*]. To say the truth, so Judas kiss'd his master,
And cried 'all hail!' when as he meant all harm.
(Act V, Sc. 7, 26—34).

Die hinterlistige, unheilstiftende Natur Richards ist hier besonders scharf beleuchtet, wo sie mit der aufrichtigen, friedlichen Natur des Bruders kontrastiert ist. Gloucester ist vom Dichter am Schluß von „Henry VI." C in das helle Rampenlicht gerückt, um die wahre Natur dieses Unholds noch einmal an dieser Stelle scharf hervortreten zu lassen und so den Übergang und die Stimmung zu „Richard III." zu schaffen. Wir ahnen so das kommende Unheil!

In der Quelle, in Holinsheds Chronik, fehlen die Charakterkontraste, die wir in „Henry VI.“ A. B. C. antreffen (s. Boswell-Stone a. a. O., S. 205—342).

In der Literatur über „Henry VI“ A. B. C. fand sich über unseren Gegenstand wenig. Einiges wollen wir davon anführen: Gervinus (a. a. O. Bd. 1 S. 165): „Er [York] fühlt sich Heinrich gegenüber königlicher an Geburt, an Art und Gesinnung. Er spricht vergeltend an den Lancasters die Worte aus, nach denen einst Bolingbroke feiner an Richard II. gehandelt hatte: wer nicht zu herrschen weiß, der soll gehorchen. Dieser Gegensatz Yorks gegen Heinrich VI. bewegt die beiden Stücke [„Henry VI.“ B. C.].“

Bulthaupt (a. a. O., S. 104): „Margarethe, die in Heinrich den Schwächling verachtet, erkennt in Suffolk ihren Gebieter, den Mann, den Herrn . . . . .“

Wolff (a. a. O., 1. Bd. S. 160): „Somerset, Suffolk und Winchester bilden die Gruppe der ränkesüchtigen Intriganten, denen die braven, etwas derben und polternden Charaktere Glosters und Warwicks gegenüberstehen.“

„Richard III.“

In „Richard III.“ (1593) haben wir nur Charakterkontraste von episodischer Bedeutung für das Drama. Der Grund hierfür liegt wohl in der Isolierung der Hauptfigur in diesem Drama, des Königs Richard, die der Dichter hier angestrebt hat, und die dieser Tragödie klassizistischen Charakter gibt.

Charakterkontraste von geringer Bedeutung für das Drama haben wir zwischen den beiden Mördern des Clarence und den beiden jungen Prinzen.

Wir haben schon oben (s. S. 27) darauf hingewiesen, daß der Charakterkontrast zwischen zwei Mördern in „Henry VI.“ B. skizziert ist. Churchill (a. a. O., S. 509 bis 510) macht auf die weitgehende Ähnlichkeit des Shakespeareschen Mörderpaares mit den beiden Mördern des Dramas „The Trve Tragedie of Richard the Third“ aufmerksam.

Es handelt sich um folgende Stelle in „The Trve Tragedie“:

Jack Denton. I promise thee Will, it greues mee to see what mone these yoong Princes make, I had rather then fortie pounds I had nere tane it in hand, tis a dangerous matter to kill innocent princes, I like it not.

Will Slawter. Why you base slaue, are you faint hearted, a little thing would make me strike thee, I promise thee.

Den. Nay, go forward, for now I am resolute: but come, lets too it.[1])

Der eigentliche ausgeführte Charakterkontrast ist jedoch Shakespeares Werk. Der skrupellose Mörder und der aus religiösen Bedenken schwankende und nach Vollbringung der Tat reuige Mörder stehen sich gegenüber. Shakespeare originell ist auch die wirksame Technik, daß er bei dem zweiten Mörder das Gemeinsame in seinem Charakter mit dem ersten Mörder immer wieder hervorleuchten läßt und das Gegensätzliche mit dem Gemeinsamen im Streite zeigt. Dem rücksichtslosen Vorgehen des ersten Mörders steht die Gefühlsskala des zweiten Mörders gegenüber:

1) Act I, Sc. IV, 109—110: Gewissensbisse,
2) „ „ 111—119: Ernennung zur Tat,
3) „ „ 120—129: Gewissensbisse,
4) „ „ 130—162: Entschlossenheit,
5) „ „ 263—265: Schwanken,
6) „ „ 265—277: Entschlossenheit,
7) „ „ 277—385: Reue.

Die Gefühlsänderungen (1>2, 3>4 etc.) bewirkt fast jedesmal der erste Mörder durch seine Skrupellosigkeit. Zeile 149—150 parodiert der erste Mörder die Gewissensbisse des zweiten Mörders, indem er sich stellt, als sei er ebenfalls vom Gewissen gequält, um im nächsten Augenblicke (Z. 154—155) von dem Teufel Gewissen zu behaupten: „I am strong-framed; he cannot prevail with me.“ Am Ende der Szene kommt der Kontrast zur vollen Geltung. Das

1) Shakespeare's Library, W. Hazlitt, 2nd Edition, London 1875, Part. II, Vol. I, S. 97—98.

Gegensätzliche zwischen den beiden Mördern verdrängt das Gemeinsame, das zwischen ihnen vorhanden ist.

Sec. Murd. A bloody deed, and desperately dispatch'd!
How fain, like Pilate, would I wash my hands
Of this most grievous guilty murder done!
[Re-enter First Murderer].
First Murd. How now! what mean'st thou, that thou help'st me not?
By heavens, the duke shall know how slack thou art!
Sec. Murd. I would he knew that I had saved his brother!
Take thou the fee, and tell him what I say;
For I repent me that the duke is slain. *[Exit.]*
First Murd. So do not I: go, coward as thou art.

Moulton, der die beiden Mörder als „especially interesting" bezeichnet, sagt sehr treffend von dem zweiten Mörder: „Thus he exhibits the weakness of all thinking men in a moment of action, the capacity to see two sides of a question; and trying at the critical moment to alter his course he ends by losing the reward of crime without escaping the guilt" (Moulton a. a. O., S. 334.). Daß dieser zweite Mörder eine Vorstudie zu Richard II. und Hamlet ist, kommt uns hier deutlich zum Bewußtsein.

Die beiden Prinzen in „Richard III." stehen ebenfalls in einem Charakterkontrast nebeneinander. Der stolze Prinz steht dem kindlich-liebenswürdigen Prinzen gegenüber:

York. I pray you, uncle, give me this dagger.
Glou. My dagger, little cousin? with all my heart.
Prince. A beggar, brother?
York. Of my kind uncle, that I know will give;
— — — — — — — — — — — — — — — — —
(Act III, Sc. 1, 110—113).

Der stolze Prinz zeigt Unerschrockenheit, der kindlich-liebenswürdige eine abergläubische Furcht dagegen, als sie in den Turm sollen:

York. I shall not sleep in quiet at the Tower.
Glou. Why, what should you fear?
York. Marry, my uncle Clarence' angry ghost:
My grandam told me he was murder'd there.
Prince. I fear no uncles dead.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
(Act III, Sc. 1, 142—146).

Vershofen (a. a. O., S. 84) bemerkt über die beiden Prinzen: „. . . sie sind zwei vollständig getrennte Persönlichkeiten. Beide sind jung und zart; aber Wales ist der ruhigere und besonnere, York der jüngere ist größer als sein Bruder, behender in der Auffassung und daher von etwas frühreifem, naseweisem Wesen“. Tetzlaff (a. a. O., S. 47) sagt von dem Prinzen von Wales, daß er „ernster und tiefer angelegt“ ist als der Bruder. Moulton (a. a. O., S. 333 bis 334): „Of the two princes in Richard III. the one has a gravity beyond his years while York overflows with no ungraceful pertness.“

Richard III. ist dann mit dem Bruder, König Eduard IV., im Charakter kontrastiert. Dieser Charakterkontrast ist aber ein imaginärer, er wird nur von Buckingham in seiner Rede aufgestellt, um Richard bei den Bürgern auf Kosten Eduards in ein vorteilhaftes Licht zu setzen. Er entspricht nicht der dramatischen Wirklichkeit in „Richard III.“, seine Bedeutung ist episodisch, er hat nur Bedeutung für den einen Fall.

> Buck. Ah, ha, my lord, this prince is not an Edward!
> He is not lolling on a lewd day-bed,
> But on his knees at meditation;
> Not dallying with a brace of courtezans,
> But meditating with two deep divines;
> Not sleeping, to engross his idle body,
> But praying, to enrich his watchful soul.
> (Act III, Sc. 7, 71—78).

Richard erscheint als religiöser und dem wollüstigen Eduard gegenüber als enthaltsamer Charakter, als den Leidenschaften gegenüber starke Natur; Eduard tritt uns als wollüstiger, dem religiösen Richard gegenüber als verrohter, unchristlicher Mensch entgegen. Vershofen (a. a. O., S. 40) bemerkt: „Auch die ‚doppelte Charakterisierung‘ ist zu einer viel feineren geworden, indem sie beginnt, mit Kontrastierungen zu arbeiten. Ich erinnere nur an die durch Buckingham und Richard selbst durchgeführte Gegenüberstelluug der Charaktere Richards und Eduards, die, so unwahr sie im

großen und im ganzen ist, den Zweck hat, den Charakter Richards den Bürgern gegenüber zu heben, und diesen Zweck in der Tat auch erreicht."

In „The Trve Tragedie of Richard the Third" findet sich dieser Charakterkontrast, wie auch der zwischen den beiden Prinzen nicht. Dort erscheint York nur etwas hoffnungsfreudiger, der andere Prinz melancholischer (s. Shakespeare's Library ed. by Hazlitt. 2nd Edition, London 1875 Part. II Vol. I). In Holinsheds Chronik haben wir alle drei Charakterkontraste nicht (s. Boswell-Stone a. a. O., S. 342—424).

„King John."

In „King John" finden wir keinen Charakterkontrast. Der Grund für das Fehlen des Charakterkontrastes in dieser Historie, die wohl zeitlich mit „Richard II." (1593—95) zusammenfällt oder sogar noch etwas später anzusetzen ist, liegt erstens in der Ausnahmestellung, die der Bastard in dem Drama einnimmt. Die Gegenüberstellung des Bastards mit anderen Figuren des Dramas wird nicht als Charakterkontrast empfunden, da den Figuren infolge der Ausnahmestellung des Bastards der dramatische Figuren-Oberbegriff fehlt. In dieser Ausnahmestellung des Bastards gleicht „King John" der Historie „Richard III.", wo König Richard auch eine stark isolierte Stellung im Drama einnimmt und wir außer der unwahren Kontrastierung zwischen Richard und Eduard nur Charakterkontraste von episodischer Bedeutung für das Drama haben. Der Bastard nimmt in seiner kritisierenden, verspottenden Art in „King John" eine ähnliche Stellung ein wie Thersites in „Troilus and Cressida". Gervinus (a. a. O., Bd. I, S. 465) bemerkt über den Bastard, daß er ein „Gegensatz gegen die schlauen, wägenden Diplomaten, gegen die treubrüchigen Zungendrescher, gegen alle Modesitte und Konvenienz, ein Bastard der Zeit" sei.

Der Grund für das Fehlen des Charakterkontrastes liegt wohl dann auch in der Vorliebe für komische Kon-

traste, die Shakespeare in diesem Drama zeigt und die eine Anwendung von Charakterkontrasten zur dramatischen Belebung der Handlung nicht mehr notwendig machte.

Andererseits liegt das Fehlen des Charakterkontrastes auch wohl an der starken Abhängigkeit Shakespeares von seiner Quelle, dem Drama „The Troublesome Reign of John, King of England“ (s. Kopplow a. a. O.).

Auch die schematische Behandlung der Figuren in „King John“ mit Ausnahme des Bastards, Huberts, Prinz Arthurs kann zum Teil das Fehlen des Charakterkontrastes erklären.

3. „Richard II.“

In „Richard II.“ (1593—95) tritt uns der Charakterkontrast zwischen Spieler und Gegenspieler, dem wir schon in „Henry VI.“ A. B. C. öfter begegneten, in großer Ausführlichkeit und Kunst entgegen. Die beiden königlichen Vettern, Richard II. und Bolingbroke, werden im Drama scharf und deutlich kontrastiert.

In der Quelle, in Holinsheds Chronik, finden wir folgende Charakteristik Richards (Boswell-Stone a. a. O., S. 128--129): „He was seemelie of shape and favour, and of nature good inough, if the wickedness and naughtie demeanor of such as were about him had not altered it . . . He was prodigall ambitious, and much given to the pleasure of the bodie . . . . .“

Von Bolingbroke fanden wir keine besondere Charakteristik bei Holinshed, sondern nur den Bericht seiner Handlungsweise, die sich zum größten Teile mit der in Shakespeares Drama deckt.

Wir wollen nun die Situationen aufführen, in denen die entgegengesetzten Charakterzüge der beiden Spieler zur Kontrastierung kommen.

Zuerst haben wir einen Kontrast, der die wichtigsten entgegengesetzten Charakterzüge der beiden königlichen

Vettern gleich klar und scharf hervortreten läßt, in dem Augenblick, wo beide England betreten, um gegen den Gegner vorzugehen. Bolingbroke kommt von der Bretagne, aus der Verbannung nach England zurück, um sein Erbe, das Richard eingezogen hat, wiederzuerobern und in letzter Linie die Königskrone zu erlangen; Richard kehrt von einem irischen Kriegszug nach England zurück, um sein Erbe, die Königskrone, gegen die Angriffe des Usurpators zu verteidigen.

Boling. How far is it my lord, to Berkeley now?
(Act II, Sc. 3, 1).

Im Gegensatz dazu der heimkehrende Richard.

Richard. Barkloughly castle call they this at hand?
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — I weep for joy
To stand upon my kingdom once again.
Dear earth, I do salute thee with my hand,
Though rebels wound thee with their horses' hoofs:
As a long-parted mother with her child
Plays fondly with her tears and smiles in meeting,
So, weeping, smiling, greet I thee, my earth,
And do thee favours with my royal hands.
Feed not thy sovereign's foe, my gentle earth,
Nor with thy sweets comfort his ravenous sense;
But let thy spiders, that suck up thy venom,
And heavy-gaited toads lie in their way,
Doing annoyance to the treacherous feet
Which with usurping steps do trample thee:
Yield stinging nettles to mine enemies;
— — — — — — — — — — — — — — —
(Act III, Sc. 2, 1—26).

Obgleich die beiden Situationen, die Rückkehr Bolingbrokes und die Rückkehr Richards, im Drama etwas auseinanderliegen, so werden sie außer durch ihre Gleichheit (Rückkehr) noch dadurch nahe gerückt und zwingen uns zum Vergleich, daß sie uns, den auf den Kampf gespannten, die beiden Streiter einzeln vorführen, wie sie sozusagen „in die Arena reiten“.

Der Stimmungsmensch und der nüchterne Energiemensch stehen sich hier im Kontrast gegenüber (s. S. 26 bis 27). Richard gehört zu jener neuen Charakterform, die Shakespeare in seinen Dramen eingeführt hat, zu dem Typus des modernen, des romantischen, des gotischen Menschen. — Kreißig (a. a. O., S. 171) faßt Richard auch als eine moderne Charakterform auf, aber in einem anderen Sinne als wir. — Richard zeigt die Charakteristik des gotischen Menschen: eine weltabgewandte, gesteigerte Phantasietätigkeit, eine große Suggestibilität, ein fieberhaftes Einsaugen eines Augenblicks, ein gesteigertes Gefühl für Situationen. Er besitzt ein reges Aktivitätsbedürfnis, das ihn jedoch nicht zu einer klaren Erkenntnis der Wirklichkeit führt, sondern ihm eine phantastische, übersinnliche Welt formen hilft. Er löst sich von der realen Welt los, der er passiv gegenübersteht, da seine ganze Kraft in dem Formen und Schaffen einer gesteigerten Gefühlswelt verbraucht wird.[1]) Richard, der nur kurze Zeit von England fortgewesen ist, genießt in verzückter Ekstase das Wiedersehen mit der heimatlichen Erde. Er ruft die Erde zur Abwehr gegen Bolingbroke auf, er zaubert vor sein geistiges Auge phantastische, verlockende Bilder, wo sein Gegner von der Erde bekämpft wird, anstatt selbst dem Gegner entschlossen entgegenzueilen und ihn selbst zu stellen.[2])

Bolingbroke dagegen ist der klassische, der Renaissance-Mensch. Er steht mit der Welt im Einklang, er lebt und wirkt in der Welt, er empfindet sie als eine Ergänzung seines eigenen Wesens. Dieser enge Zusammen-

---

1) Vergl. Worringer, a. a. O., S. 48—54.

2) Dowden (a. a. O., S. 194) bemerkt über Richard: „Not alone his intellect, but his feelings, live in the world of phenomena, and altogether fail to lay hold of things as they are — — —. Richard to whom all things are unreal, has a fine feeling for 'situations'".

Wetz (a. a. O., S. 37) äußert sich über Richards Charakter folgendermaßen: „Sein Gefühlsleben bewegt sich immer in Extremen, er wird von jedem Impuls bestimmt und richtet nach zufälligen Stimmungen sein Verhalten ein." —

hang mit der Natur schafft ihm die innere Sicherheit bei seinen Handlungen. Er überlegt nicht lange, er reflektiert nicht, er handelt unmittelbar, direkt, rücksichtslos, denn in ihm ruhen die Gesetze der Natur, in ihm, der mit der Welt eine Einheit bildet. Er legt aus sich heraus der Welt Gesetze auf, er ordnet in der Welt, und er kann es, weil er sich eins mit ihr fühlt.[1]) Bolingbroke hält sich nicht mit langen verzückten Begrüßungen auf, als er nach längerer Verbannung wieder nach England zurückkehrt. Er steuert stracks auf sein Ziel los, mit selbstbewußter Sicherheit; nichts bewegt ihn weiter als sein Unternehmen. So schnell wie möglich ans Ziel! Daher seine kurze Frage an Northumberland (s. o.).[2])

Bei Dowden (a. a. O., S. 198—199) finden wir die Kontrastierung der beiden Spieler in der oben angeführten Situation erwähnt.

Wo beide Spieler ihre Hülfe im Kampfe suchen, sagt uns eine andere Stelle im Drama:

K. Rich. For every man that Bolingbroke hath press'd
To lift shrewd steel against our golden crown,[3])
God for his Richard hath in heavenly pay
A glorious angel: then, if angels fight,
Weak men must fall, for heaven still guards the right.
(Act III, Sc. 2, 58—62).

Wir sehen, wie Richard außerhalb der realen Welt steht, wie er seine Hülfe allein bei Gott und seinen Engeln sucht; er erwartet Unterstützung aus der übersinnlichen

---

1) Vergl. Worringer, a. a. O., S. 19—23.

2) Kreißig (a. a. O., S. 177) findet in Bolingbroke „Klarheit des Planes, vollendete Verstellungskunst, schnellen und sicheren Entschluß in der Ausführung und Selbstbeherrschung im Glück.“

3) Dazu nehme man noch Act I, Sc. 4, 24—36:
— — — his [Bolingbroke's] courtship to the common people;
How he did seem to dive into their hearts
With humble and familiar courtesy,
What reverence he did throw away on slaves,
Wooing poor craftsmen with the craft of smiles.

Welt, in der er heimisch ist. Der romantische, religiöse Charakter des gotischen Menschen kommt hier deutlich zum Ausdruck. Bolingbroke dagegen steht als echt klassischer Mensch mitten im Leben, in der Wirklichkeit. Er weiß, daß das Volk die Stütze des Herrschers ist; beim Volke, bei den Männern des Volkes wirbt er für sich und seine Sache.

Die Passivität Richards in dem Kampfe um die Krone, sein völliges Zurückweichen vor dem Mächtigen und die kühne, sichere Aktivität Bolingbrokes zeigt folgende Kontrastierung deutlich:

> K. Rich. Well you [Bolingbroke] deserve: they well deserve to have,
> That know the strong'st and surest way to get.
> —
> What you will have, I'll give, and willing too;
> For do we must what force will have us do.
> (Act III, Sc. 3, 200—207).

Scharf kontrastiert sind Richard und Bolingbroke auch beim Einzug in London, wie ihn York erzählt (Act V, Sc. 2, 7—36). Holinshed berichtet nur von einem Triumphzug Bolingbrokes durch die Straßen Londons, aber ohne Richard.[1]) Shakespeare gibt wohl das Bild von dem gemeinsamen Einzug der königlichen Vettern, um eben auch in dieser Scene den Kontrast zwischen den beiden recht deutlich zu machen.

> York. Then, as I said, the duke, great Bolingbroke,
> Mounted upon a hot and fiery steed
> Which his aspiring rider seem'd to know,
> With slow but stately pace kept on his course,
> Whilst all tongues cried 'God save thee, Bolingbroke!'
> — — — — — — — — — — — — — — — — —
> No joyful tongue gave him [Richard] his welcome home:
> But dust was thrown upon his sacred head;
> Which with such gentle sorrow he shook off,
> His face still combating with tears and smiles,
> The badges of his grief and patience,
> —
> (Act V, Sc. 2, 7—11 u. 29—33).

1) Boswell-Stone, a. a. O., S. 120.

Der stolze Sieger, der Sieger im Kampfe und im Leben, der die Welt und das Volk mit sich eins weiß, dem die Welt entgegenjauchzt, steht dem leidenden Menschen, dem Märtyrer gegenüber, dem man Staub aufs Haupt schüttet. Richard vergleicht sich selbst mit dem leidenden Heiland (Act IV, Sc. 1, 240—242); er genießt die Situationen des Märtyriums mit einem Lächeln im Antlitz.[1]

Der Gegensatz der aktiven und passiven Natur der beiden Spieler in dem Kampfe um die Krone zeigt noch deutlich folgende Stelle:

K. Rich. O that I were a mockery king of snow,
Standing before the sun of Bolingbroke,
To melt myself away in waterdrops!
(Act IV, Sc. 1, 260—262).

Die passive Natur Richards ist auch schon bei Holinshed angedeutet: Er verläßt heimlich das Heer, ohne durch die Versprechungen seiner Mannen, mit ihm gegen den Herzog kämpfen zu wollen, ermutigt zu werden (Boswell-Stone, a. a. O., S. 107). Auch läßt sich Richard in der Chronik leicht zur Verzichtleistung auf die Krone bewegen, da er an allem verzweifelt (Boswell-Stone, a. a. O., S. 113).

Eine vorteilhafte Nebeneinanderstellung dieser beiden Rivalen bietet uns folgendes Bild:

K. Rich. Give me the crown. Here, cousin, seize the crown;
Here cousin;
On this side my hand, and on that side yours.
Now is this golden crown like a deep well
That owes two buckets, filling one another,

---

1) Vergleiche den Charakter Antonios in „The Merchant of Venice" (s. S. 71).

Wolff (a. a. O., S. 401) bemerkt über den leidenden Richard: „Er schwelgt in der Ausmalung seines Unglückes und spricht in bezeichneter Weise von dem „angenehmen Wege der Verzweiflung". Für ihn liegt ein selbstquälerischer Genuß in der wortreichen Klage; verschafft sie ihm keinen Trost, so befriedigt sie wenigstens seine schauspielerischen Talente."

The emptier ever dancing in the air,
The other down, unseen and full of water:
That bucket down and full of tears am I,
Drinking my griefs, whilst you mount up on high.
(Act IV, Sc. 1, 181—189).

Vischer (Shakespeare-Vorträge, Bd. 4, S. 134) äußert über die beiden Spieler: „. . . . . Im Gegensatz zu diesem weichen, poetisch angelegten und schon durch die glanzvolle Anmut seiner Erscheinung einnehmenden Stimmungsmenschen — — — steht der schlaue, kalt besonnene, schweigsame, aber wenn es der Zweck will, beredte Bolingbroke, ein durchaus politischer Charakter."

Auch Wolff (a. a. O., S. 405) spricht von dem „Stimmungsmenschen" Richard und dem „leidenschaftlichen Politiker" Bolingbroke.

Ulrici (a. a. O., Bd. 2, S. 448) erwähnt das „unwürdige, höchst unkönigliche Benehmen Richards". Er stellt Richard den „Tugendhelden" Bolingbroke gegenüber, der „Klugheit, Selbstbeherrschung, Willens- und Tatkraft" besitzt.

Bulthaupt (a. a. O., S. 31) bemerkt: „In großen Zügen sind die beiden Gegner, Richard und Bolingbroke, meisterlich kontrastiert: die Legitimität und die Usurpation selbst . . .". Er spricht bei Richard von „frecher Sicherheit", „weibischer Schlaffheit", „Pochen auf sein Recht" und „Mangel an Überlegung"; bei Bolingbroke findet er „das kälteste Raffinement", „die klügste Wahl der Mittel", „königliches Streben", „Mangel an Worten", „Bereitschaft zu jeder entscheidenden Tat".

Sarrazin (Aus Shakespeares Meisterwerkstatt S. 137) redet von der „meisterhaft durchgeführten Gegenüberstellung der Charaktere des Realisten und des Phantasten" in „Richard II."

Genée (a. a. O., S. 192) behauptet, daß nur Bolingbroke und York in „Richard II." von echt Shakespeareschem Geiste seien (vergl. dagegen unsere Bemerkung auf S. 36).

Rümelin (a. a. O., S. 128) meint, daß bei Richard II. die Kunst des Auslegers etwas aushelfen muß, um deutlich zu machen, was der Dichter eigentlich im Ganzen gewollt hat. Er sagt u. a.: „Unser Interesse für den König beginnt im Grunde erst, nachdem er abgesetzt und gefangen ist“.

Für Wolff (a. a. O., S. 407) steht Bolingbroke im Hintergrunde des Dramas. Er spricht nur von einem Helden der Historie.

Wir kommen jetzt zu den Komödien und den Tragödien vor „Henry IV.“ A mit Ausnahme des „Titus Andronicus“.

„Love's Labour's Lost.“

In „Love's Labour's Lost“ (1589—1590) haben wir keinen Charakterkontrast. Shakespeare steht hier noch ganz unter dem Einflusse Lylyscher Dramatik. Ansichten werden hier entgegengestellt (Act I, Sc. 1), aber keine Charaktere (s. S. 22, 44). Die Figuren sind im Grunde fast gleich, wenn sie auch im Eifer des Streites verschieden erscheinen. Die Abstinenz, die sich der König und seine Hofleute auferlegen wollen, wird von keinem befolgt; sie alle vergessen ihre Prinzipien, als die Liebe an sie herantritt. Biron nur ist der, welcher die Unhaltbarkeit der aufgestellten Prinzipien sofort einsieht. Auch bei der Charakterisierung der Studienfreunde durch die Hoffräulein der Prinzessin (Act II, Sc. 1, 39—76) haben wir keinen Charakterkontrast, wo doch die Gelegenheit zu Kontrastierungen gegegeben war. Die Komödie ist wie die Lylyschen Komödien, weil der Charakterkontrast fehlt, in einigen Teilen wenig dramatisch.

„The Comedy of Errors.“

In „The Comedy of Errors“ (1589—1591) haben wir den ersten Charakterkontrast in einer Shakespeareschen Komödie. Die beiden Schwestern im Drama, Adriana und

Luciana, sind in ihrem Charakter kontrastiert. Die Figur der Luciana hat der Dichter in die Handlung, die er den Menächmen des Plautus oder wohl vielmehr den englischen Versionen der Menächmen, „Historie of Error“ (1577) und „Menaecmi“ von W. W. (publ. 1595) entnommen hat, neu eingeführt (vergl. Isaac, a. a. O., S. 3, 25 und Cunningham, Introduction to "The Comedy of Errors“, S. XXII—XXIII).

Zuerst sind die beiden Schwestern in der Scene kontrastiert, wo sie beide den Antipholus von Ephesus zum Mittagessen erwarten (Act II, Sc. 1, 1—43). Der Epheser bleibt lange aus, und Adriana wird ungeduldig.

Luciana. Good sister, let us dine and never fret:
A man is master of his liberty:
— — — be patient, sister.
Adr. Why should their liberty than ours be more?
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Luc. O, know he [the man] is the bridle of your will.
Adr. There's none but asses will be bridled so.
Luc. Why, headstrong liberty is lash'd with woe.
There's nothing situate under heaven's eye
But hath his bound, in earth, in sea, in sky:
The beasts, the fishes and the winged fowls
Are their males' subjects and at their controls:
Men, more divine, the masters of all these,
— — — — — — — — — — — — — — — —
Are masters to their females, and their lords:
Then let your will attend on their accords.
(Act II, Sc. 1, 6—25).

Adr. How if your husband start some other where?
Luc. Till he come home again, I would forbear.
(Act II, Sc. 1, 30—31).

Adriana ist ungeduldig, Luciana dagegen geduldig, als sie auf den Epheser warten müssen. Adrianas Ungeduld erklärt sich aus einer gewissen Selbstherrlichkeit gegenüber dem Manne, aus ihrer unruhigen, leicht reizbaren, impulsiven Natur. — Ein fein beobachteter Zug Shakespeares und charakteristisch für diese weiblichen Naturen wie Adriana, die sich zum größten Teile in Ex-

tremen bewegen, ist Adrianas völliges Aufgehen in ihrer Liebe zum Manne (Act II, Sc. 2, 1—148 u. 170—182). —

Lucianas Geduld wurzelt in ihrer ruhigen, sanften Natur, die sich dem Manne unterordnet, die überhaupt etwas Passives in sich trägt.

Act IV, Sc. 2, 1—28 werden die beiden Schwestern wieder kontrastiert. Die Situation ist eine Art „Kampfscene“: die Gegenüberstellung zweier Frauen mit dem gleichen Anrechte auf einen und denselben Mann. Nach Lucianas Meinung hat der Mann ihrer Schwester ihr seine Liebe gestanden. Sie teilt ihrer Schwester dieses mit:

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Luc. First he did praise my beauty, then my speech.
Adr. Didst speak him fair?
Luc. Have patience, I beseech.
Adr. I cannot, nor I will not, hold me still;
My tongue, though not my heart, shall have his will.
He is deformed, crooked, old and sere,
Ill-faced, — — —
Luc. Who would be jealous then of such a one?
(Act IV, Sc. 2, 15—23).

Die Mäßigung und überlegene Ruhe der Luciana gegenüber der blinden Eifersucht und maßlosen Erregtheit der Adriana kommen hier gut zum Ausdruck.

In der Quelle (s. Isaac a. a. O., S. 27 u. 28) erscheint das Weib des Ephesers, die Mulier, als Zänkerin und Keiferin. Shakespeare milderte und vertiefte diesen Charakter und gab ihm sympathische Züge, wie die große Liebe zum Manne (s. o.). — Sarrazin (Sh.s Lehrjahre S. 116): „Aus dem keifenden Weibe des Plautus hat Shakespeare eine in ihrer Art anziehende und rührende Gestalt geschaffen“. Cunningham (Introduction to ”The Comedy of Errors“ S. XXXVI) sagt über Adriana: „. . . . . But in all respects the character is an enormous advance on that of the ’Mulier‘ of Plautus“.

Vielfach machen die Reden der Figuren, so auch Lucianas lange Rede über den Gehorsam des Weibes gegen

den Mann (Act II, Sc. 1, 15—25) [wie die Rede Adrianas über die Ehe (Act II, Sc. 2, 112—148)] noch den Eindruck des Beabsichtigten, des Moralisierenden. Man hört noch oft den Dichter sprechen, aber nicht das Individuum des Dramas. Es werden Ansichten vorgebracht, die aber nicht durch die Handlung der Charaktere, die diese Ansichten äußern, in genügendem Maße illustriert werden. Durch diese Ansichtenkontraste bekommt das Drama lyrische Momente, es erscheint an diesen Stellen weniger dramatisch. Es ist hier noch ein Rest Lylyscher Art vorhanden (s. S. 22, 41), und diese Wahrnehmung hat wohl Wolff dazu geführt zu behaupten (a. a. O., S. 203), daß Adriana und Luciana „des inneren Lebens ermangeln" und Luciana „farblos und hölzern sei". —

Über das Verhältnis von Adriana und Luciana äußert Thümmel (a. a. O., Bd. 1, S. 90): „Im übrigen findet Adriana ihr Gegenbild in ihrer Schwester Luciana, einem sanften, süßen Geschöpf . . . . ."; Hense (a. a. O., S. 270): „. . . und in dem Charakter der Luciana das Gegenbild sittlicher Besonnenheit und Mäßigung gegen den leidenschaftlichen Sinn der Adriana aufstellt". Gervinus (a. a. O., Bd. I, S. 173) spricht von der „eifersüchtigen Zänkerin" Adriana, der die „sanfte Schwester" gegenübergestellt ist. Ebenso erkennt Brandes (a. a. O., S. 48) einen „Gegensatz zwischen den beiden Frauengestalten". Cunningham (Introduction to "The Comedy of Errors" S. XXXVI) bemerkt über Adriana und Luciana: „Adriana is drawn with considerable individuality and gives us the impression of a loving and dutiful though jealous, impatient and quick-tempered wife, who is something of a shrew withal . . . . . . Luciana is a slighter sketch, but seemingly Shakespeare intended her character to be more balanced than that of Adriana and he seems to endow her with more commonsense and worldly prudence than her sister." Cunningham führt für den letzteren Unterschied zwischen Adriana und Luciana Act III, Sc. 2 an. Kreißig (a. a. O., Bd. 3, S. 54) meint, daß „die Ansicht des

Dichters und des gesunden Menschenverstandes, gegenüber dieser fast mit subjektivem Interesse geschilderten Gemütskrankheit der Adriana . . . in Luciana vertreten“ sei.

„The Two Gentlemen of Verona.“

In „The Two Gentlemen of Verona“ (1592—1594) haben wir schon eine häufigere Anwendung des Charakterkontrastes zwischen den dramatischen Figuren.

Zuerst sind die beiden Veroneser, die beiden jungen Freunde, Valentin und Proteus, ihrem Charakter nach kontrastiert.

Wir führen zuerst eine Stelle an, wo wir sehen, wie verschieden die beiden Freunde die Aufgabe erfüllen, ihrem jugendlichen Leben einen Inhalt zu geben:

Pro. He [Valentine] after honour hunts, I after love:
He leaves his friends to dignify them more;
I leave myself, my friends and all, for love.
Thou, Julia, thou hast metamorphosed me,
Made me neglect my studies, lose my time,
War with good counsel, set the world at nought;
Made wit with musing weak, heart sick with thought.
(Act I, Sc. 1, 63—69).

Beide „jagen“ nach einem Etwas, beide aber infolge ihrer entgegengesetzten Charakteranlage nach einem anderen Etwas: der Naturmensch Valentin nach Taten, Ehre und Weltruhm, Proteus, der Schwärmer, nach der idealen Liebe. Valentin sucht sein Aktivitätsbedürfnis in der realen Welt, Proteus in einer gedanklichen Welt zu befriedigen. Er ist daher der realen Welt gegenüber ein passiver, untätiger Mensch.

Als Ergänzung zu der obigen Stelle treten folgende Zeilen, die die beiden Freunde in dem Punkte der Liebe kontrastieren:

Pro. 'Tis love you cavil at: I am not Love.
Val. Love is your master, for he masters you:

And he that is so yoked by a fool,
Methinks, should not be chronicled for wise.
  Pro. Yet writers say, as in the sweetest bud
The eating canker dwells, so eating love
Inhabits in the finest wits of all.
  Val. And writers say, as the most forward bud
Is eaten by the canker ere it blow,
Even so by love the young and tender wit
Is turn'd to folly — — —.
(Act I, Sc. 1, 38—48).

Das Gegensätzliche und zugleich Ungewöhnliche, Aufmerksamkeit erregende, Überraschende in diesem Kontraste liegt darin, daß zu derselben Zeit, wo einer von zwei intimen Freunden sein Inneres noch ganz der Liebe verschlossen hat, über sie spottet, den Liebenden, der in der Liebe schmachtet, für einen Toren hält und selbst das Tatenleben einem Liebesleben vorzieht, der andere sich ganz der Liebe hingibt, nur in der Welt der Liebe lebt und für die reale Welt mit ihren Taten ein passiver Mann ist. Wir erwarten bei dem ungefähr gleichen Alter der Freunde, das wir doch auf Grund der Stelle Act II, Sc. 4, 62—63 (s. S. 47) annehmen dürfen, und bei dem engen Verkehr und Gedankenaustausch zweier Freunde wie Valentin und Proteus, daß entweder beide noch unempfänglich oder schon empfänglich für die Liebe sind. — Diese Kontrastierung gewinnt noch an Schärfe, wenn wir nachher sehen, wie Proteus in Mailand sofort zu der Geliebten seines Freundes in Liebe entbrennt, obgleich er in der Heimat eine Geliebte zurückgelassen hat. — Wenn wir Valentin im zweiten Akte in Liebe zu Silvia entbrannt sehen, so müssen wir annehmen, daß sich in der Zeit, die zwischen dem 1. und 2. Akte liegt, durch Silvias Persönlichkeit in Valentins Charakter eine völlige Wandlung vollzogen hat. Shakespeare liebt es ja auch später, seine Helden in einer Entwicklung zu zeigen (vergl. Romeo).

Eine weitere Kontrastierung der beiden Freunde haben wir in den folgenden Worten Valentins:

— — — for from our infancy
We have conversed and spent our hours together:
And though myself have been an idle truant,
Omitting the sweet benefit of time
To clothe mine age with angel-like perfection,
Yet hath Sir Proteus, for that's his name,
Made use and fair advantage of his days;
His years but young, but his experience old; — — —
(Act II, Sc. 4, 62—69).

Wir sind mit Delius[1]) der Ansicht, daß Valentin bei seiner Schilderung des Freundes alle Vorzüge diesem zuschreibt, die er selbst, aber nicht Proteus besitzt.

Wir sehen hier wieder dann den Gegensatz, den Valentins aktive und Proteus passive Natur gegenüber der realen Welt bilden, im Kontrast hervorgehoben.

In den Quellen, die Shakespeare für sein Drama benutzt hat, Jorge de Montemayors „Diana" in der Übersetzung von Jong und die im Anfang des 17. Jahrhunderts in Deutschland aufgeführte „Tragœdia von Julio and Hyppolita", finden sich diese Charakterkontraste nicht (s. Zupitza, a. a. O., S. 3–5, 10, wo Act I, Sc. 1 und Act II, Sc. 4, 49—99 als Shakespeares Eigentum gegenüber seinen Quellen erkannt ist). —

Über das Verhältnis der beiden Charaktere sagt Gervinus (a. a. O., Bd. I, S. 198—199): Valentin, von einer tüchtigen, biederen Natur, ist ein Mann der Tatkraft; von Ehre getrieben — — — — sein Handeln von Reflexionen nicht gestört. Ein goldener Freund, bereit zu jedem größten Opfer der Freundschaft, ist er dagegen noch ohne Regungen für das andere Geschlecht; sein Spott liegt vielmehr auf der Liebessucht seines entzündlicheren Freundes. — Dieser Proteus ganz im Gegenteile ist ein Mann des Gedankenlebens. — — — Der Liebe ganz hingegeben, völlig ausgefüllt von ihrem Trachten und Streben, klagt er sich selbst

1) Delius: Die Freundschaft in Shakespeares Dramen. Shakespeare-Jahrb. XIX, S. 22 und Delius a. a. O., S. 201.

an, seine Jugend in gestaltloser Untätigkeit zu verbringen; — — —". — Kreißig (a. a. O., Bd. 3, S. 67) bezeichnet Valentin als „wackere, kräftigere Natur", Proteus als Vertreter der „spiegelglatten und sammetweichen, fein gebildeten und überklugen sentimentalen Genußsucht". — Wolff (a. a. O., S. 217) nennt Proteus einen „schwankenden Augenblicksmenschen", Valentin „einen kräftigen, gefestigten Jüngling". — Andere Ausführungen über die beiden Charaktere berücksichtigen die ganze Handlung und kommen für uns nicht so sehr in Betracht; so die ten Brinks (a. a. O., S. 45), W. Bonds (Introduction to "The Two Gentlemen of Verona" S. XXVIII).

Einen weiteren Charakterkontrast in „The Two Gentlemen of Verona" finden wir in der 4. Scene des 2. Actes. Wir haben hier eine ähnliche Situation wie in „The Comedy of Errors" Act IV, Sc. 2 (s. o. S. 43). — Die beiden Freier Silvias, Valentin und Thurio, stehen sich als Gegner gegenüber und zwar in Anwesenheit der umworbenen Geliebten. In „The Comedy of Errors" hatten wir zwei Frauen, die wegen eines Mannes aneinandergerieten. Hier in der Scene der „Two Gentlemen of Verona" herrscht ein ähnlicher Charakterkontrast wie in „The Comedy of Errors": Der maßlosen Erregtheit des einen Gegners steht die Ruhe und die überlegene Ironie des anderen gegenüber. — Hier bei den Männern sind die kontrastierenden Charakterzüge natürlich etwas anderer Natur als bei den Frauen. Thurio ist ingrimmig, wütend, aber von einer großen Hilflosigkeit; Valentin dagegen zeigt eine lächelnde Ruhe und einen überlegenen, beißenden Witz. Wir wollen zwei Stellen zur Illustrierung des Gesagten aus der 4. Scene des 2. Actes anführen:

Speed. Master, Sir Thurio frowns on you.
Val. Ay, boy, it's for love.
(Act II, Sc. 4, 3—4).
Silvia. What, angry, Sir Thurio! do you change colour?
Val. Give him leave, madam, he is a kind of chameleon.

Thu. That hath more mind to feed on your blood than live in your air.
Val. You have said, sir.
Thu. Ay, sir, and done too, for this time.
Val. I know it well, sir; you always end ere you begin.
(Act II, Sc. 4, 23—32).

Thurio ist eine Shakespeare originelle Figur; sie findet sich nicht in der Quelle (vergl. Zupitza, a. a. O., S. 10). Der Charakterkontrast ist also Shakespeares Werk.

Auch mit Proteus ist Thurio in einen Charakterkontrast gesetzt. Es kommt hier in Betracht Act IV, Sc. 2, 18—26:

Thu. How now, Sir Proteus, are you crept before us?
Pro. Ay, gentle Thurio: for you know that love
Will creep in service where it cannot go.
Thu. Ay, but I hope, sir, that you love not here.
Pro. Sir, but I do; or else I would be hence.
Thu. Who? Silvia?
Pro. Ay, Silvia; for your sake.
Thu. I thank you for your own. Now, gentlemen,
Let's tune, and to it lustily awhile.

Proteus sagt kurz vorher (Act IV, Sc. 2, 3—4):

Under the colour of commending him [Thurio],
I have access my own love to prefer.

Wir sehen beide Freier bemüht, die Gunst Silvias zu erlangen. Aber während Proteus den anderen Bewerber für seine Zwecke benützt, betört und noch obendrein foppt, glaubt Thurio an die Hilfsbereitschaft des Proteus, trotzdem er ihn in der Nacht an das Fenster Silvias schleichen sieht, wo er selbst der Geliebten ein Ständchen bringt. So ist Thurio dem listigen, sicheren und gewandten Freier als der einfältige, unerfahrene Freier gegenübergestellt.

Dieser Charakterkontrast ist auch Shakespeares eigene Schöpfung, da die Figur des Thurio in den Quellen nicht vorhanden ist (s. o.).

Zupitza (a. a. O., S. 10) nur deutet das Kontrastverhältnis zwischen Thurio und Valentin an, wenn er sagt: „Thurio soll offenbar als Folie Valentins dienen".

Proteus ist dann noch mit Eglamour im Charakter kontrastiert. Es handelt sich hier um Act IV, Sc. 2, 86—135 und Act IV, Sc. 3, 18—21: Proteus erklärt seine erste Geliebte (Julia) für tot, um die Liebe eines anderen Weibes (Silvia) zu gewinnen, die ihn an seine Pflicht gegen die erste Geliebte gemahnt hat. Als Silvia zu ihm sagt:

Go to thy lady's grave and call hers [love] thence
Or, at least, in hers sepulchre thine [love],
(Act IV, Sc. 3, 117—118)

antwortet Proteus:

Madam, if your heart be so obdurate,
Vouchsafe me yet your picture for my love,
— — — — — — — — — — — — — —
To that I'll speak, to that I'll sigh and weep:
— — — — — — — — — — — — — —
(Act IV, Sc. 3, 120—126).

Gleich darauf tritt Eglamour zu Silvia. Silvia sagt u. a. zu ihm:

Thyself hast loved; and I have heard thee say
No grief did ever come so near thy heart
As when thy lady and thy true love died,
Upon whose grave thou vow'dst pure chastity.
(Act IV, Sc. 3, 18—21).

Wir haben hier einen von Shakespeare deutlich beabsichtigten Charakterkontrast vor uns, in dem der treue, entsagende, pietätvolle Liebhaber dem untreuen, genußsüchtigen, rücksichtslosen Liebhaber entgegen gestellt ist.

Dieser Charakterkontrast findet sich ebenfalls nicht in den Quellen (vergl. Zupitza, a. a. O., S. 13). — Über Eglamour haben wir in der durchgesehenen Shakespeare-Literatur nichts für uns Wesentliches finden können.

Die Stelle des 5. Actes, wo Valentin dem reuigen Freunde Proteus seine Geliebte Silvia überlassen will

All that was mine in Silvia I give thee.
(Act V, Sc. 4, 83)

tritt in einen Gegensatz mit einer Stelle kurz vorher, wo Proteus Silvia gegenüber äußert:

In love who respects friend?
(Act V, Sc. 4, 54).

Beide Stellen zusammen zeigen uns den Kontrast zwischen dem Freunde, der den Freund der Liebe opfert und dem, der die Liebe dem Freunde opfert.

Es ist aber fraglich, ob wir hier einen vom Dichter beabsichtigten Charakterkontrast vor uns haben. Die Stelle Act V, Sc. 4, 83 ist oft als unnatürlich beanstandet worden.[1]) Nur Gervinus (a. a. O., Bd. I, S. 202—203) sucht die Handlungsweise Valentins psychologisch zu begründen, indem er Valentin als „rasch empfindende und rascher handelnde Natur“ hinstellt. Er sagt: „Den reuigen Freund wieder zu gewinnen, bietet ihm der Gutmütige sein größtes Opfer. Ihn überwältigen nach seiner Weise die Gefühle im ersten Anlauf.“ Zupitza (a. a. O., S. 17) meint, daß der Dichter durch diese Handlungsweise Valentins dem Proteus „ein Leumundszeugnis ausstellen“ wollte, denn „wer einen Freund hat, der zu einem solchen Opfer bereit ist, muß trotz aller Verirrungen im Grunde des Herzens edel sein“.[2])

Wir glauben jedoch, daß die Stelle aus dramatisch-technischen Gründen gesetzt ist: sie muß Julia zwingen, sich erkennen zu geben. Die Stelle kann also als Mittel zu einer weiteren Lösung des Konfliktes geschaffen sein. Das Motiv des Verzichtes auf die Braut zugunsten des Freundes finden wir ähnlich schon in Chaucers Erzählung von „Palamon und Arcitas“, wo der freilich todwunde Arcitas die eben erkämpfte Geliebte seinem Rivalen und einstigen Freunde Palamon abtritt. In Shakespeares Sonetten opfert der Dichter selbst die für ihn verlorene

---

1) Creizenach (a. a. O., S. 675), Sarrazin (Aus Sh.s Meisterwerkstatt S. 35), ten Brink (a. a. O., S. 45), Ulrici (a. a. O., Bd. 2, S. 299 bis 300).

2) Vergl. noch Wolffs Erklärung (a. a. O., S. 219).

Geliebte dem Freunde.[1]) Jedenfalls ist die Handlungsweise nicht durch den Charakter Valentins psychologisch begründet. Act II, Sc. 4, 172—173 sagt noch Valentin zu Proteus:

> Forgive me that I do not dream on thee. Because thou see'st me dote upon my love.

„The Taming of the Shrew."

In „The Taming of the Shrew" (1594?) sind zuerst die beiden Schwestern Katharina und Bianca kontrastiert. Act I, Sc. 1, 48—54 gibt der Edelmann von Padua Baptista den Freiern seiner jüngeren Tochter Bianca bekannt, daß er die jüngere Tochter nicht eher vermählen werde, bis die ältere, Katharina, verheiratet sei. Darauf Katharina:

> I pray you, sir, is it your will
> To make a stale of me amongst these mates?
> (Act I, Sc. 1, 57—58).

Darauf Bianca:

> Sir, to your pleasure humbly I subscribe.
> (Act I, Sc. 1, 81).

Shakespeare machte den Charakterkontrast noch besonders deutlich, indem er Tranio und Lucentio diesen Kontrast aussprechen läßt:

> Tra. That wench [Katharina] is stark mad or wonderful froward.
> Luc. But in the other's silence I do see
> Maid's mild behaviour and sobriety.
> (Act I, Sc. 1, 69--71).

> Tra. Saw you no more? mark'd you not how her sister
> Began to scold and raise up such a storm
> That mortal ears might hardly endure the din?
> Luc. Tranio, I saw her [Bianca's] coral lips to move
> And with her breath she did perfume the air:
> Sacred and sweet was all I saw in her.
> (Act I, Sc. 1, 176—181).

---

1) S. Wolfgang Keller. Shakespeares Werke. Goldene Klassiker-Bibliothek, Hempels Klassiker-Ausgaben in neuer Bearbeitung, 9. Teil, S. 9.

Dann noch Tranio:

— — — but hear I do that he [Baptista] hath two [daughters]
The one as famous for a scolding tongue
As is the other for beauteous modesty.
(Act I, Sc. 2, 253—255).

In ihrem Benehmen gegen den Vater tritt besonders die ungehorsame, zänkische, widerspenstige Schwester der gehorsamen, sanften, gefügigen Schwester gegenüber.

Act II, Sc. 1, 1—22 lernen wir die beiden Schwestern in ihrem gegenseitigen Verhältnis kennen.

Bian. Good sister, wrong me not, nor wrong yourself,
To make a bondmaid and a slave of me;
That I disdain: but for these other gawds,
Unbind my hands, I'll pull them off myself,
Yea, all my raiment, to my petticoat;
Or what you will command me will I do,
So well I know my duty to my elders.
Kath. Of all thy suitors, here I charge thee, tell
Whom thou lovest best: see thou dissemble not.
Bian. Believe me, sister, of all the men alive
I never yet beheld that special face
Which I could fancy more than any other.
Kath. Minion, thou liest. Is't not Hortensio?
Bian. If you affect him, sister, here I swear
I'll plead for you myself, but you shall have him.
Kath. O then, belike, you fancy riches more:
You will have Gremio to keep you fair.
Bian. Is it for him you do envy me so?
Nay then you jest, and now I well perceive
You have but jested with me all this while:
I prithee, sister Kate, untie my hands.
Kath. If that be jest, then all the rest was so. [*Strikes her.*]

Das Kontrastierende liegt hier in dem trotz gleicher Situation („Streitszene")[1]) entgegengesetzten Verhalten der beiden Schwestern, die Shakespeare in denselben Entwicklungsabschnitt des Lebens, in die Zeit des erwachenden Liebestriebes, stellt, wo wir zumal bei zwei gleicherzogenen

---

1) Vergl. o. S. 43, 48—49, wo wir ähnliche „Streitszenen" zwischen Adriana und Luciana, Valentin und Thurio haben.

Schwestern ein gleiches oder ähnliches Verhalten in gleicher Situation selbstverständlich finden und erwarten würden. Shakespeare kontrastiert hier die kraftvolle Kampfnatur in Katharina, die immer einen Menschen haben muß, an dem sie ihre Kraft erproben kann, mit der demütigen Art und Schlaffheit, dem kriechenden, fast feigen Wesen ihrer Schwester, das Katharina immer mehr zur Offensive ihr gegenüber treibt. —

In den Quellen, für die wir u. a. das Lustspiel „The Taming of a Shrew“ (1594) halten, finden wir diesen Kontrast nicht.[1])

Über die beiden Schwestern bemerkt Urbach (a. a. O., S. 19): „Beide Schwestern sind einander gegenübergestellt; Katharina zeigt sich als die boshafte, zänkische, leicht erregbare Natur, während Bianca die sanfte, leidende ist“. — Schomburg (a. a. O., S. 93) sagt: „. . . Katharina und Bianca selbst werden einander im Anfang des ersten und zweiten Aktes gegenübergestellt“. — Drake (a. a. O., S. 366) hat: „. . . the wayward and insolent demeanour of the second [Katharina], contrasted with the meek, modest and retired disposition of her sister . . . .“ — Wolff (a. a. O., S. 223) erscheinen Katharinas „Trotz“ und „rauhe Art“ „im Gegensatz zu Biancas Schmiegsamkeit als Ausflüsse eines starken Charakters, einer nach Wahrheit dringenden Rücksichtslosigkeit“. — Kreißig (a. a. O., Bd. III, S. 164) führt aus: „. . . Das heftig reizbare Kind [Katharina] . . . sieht sich . . . in jener gefährlichen Krisis, welche das erwachende Bedürfnis zu gefallen . . . herbeiführt. Dieser mächtige Trieb . . . findet sie gleich unfähig, sich seiner zu erwehren und ihn zu befriedigen. So läßt sie den geheimen Ärger über sich selbst an der sanften, schwächeren und darum glücklicheren Schwester . . . aus“.

Den Kontrast zwischen dem gehorsamen und dem ungehorsamen Eheweibe, den wir Act V, Sc. 2 finden, haben

---

1) Vergl. Urbach, a. a. O., S. 19 u. Schomburg, a. a. O., S. 93.

wir schon in „The Taming of a Shrew“ (vergl. Schomburg a. a. O., S. 29—30). Die Äußerung Biancas über Katharinas Gehorsam:

> Fie! what a foolish duty call you this?
> (Act V, Sc. 2, 125)

und dann darauf Katharinas lange Rede über den Gehorsam des Weibes dem Manne gegenüber, wie es u. a. heißt:

> Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper — — —
> (Act V, Sc. 2, 146)

erinnern an Act II, Sc. 1, 1—43 in „The Comedy of Errors (s. S. 42). Furnivall stellt die Ähnlichkeit fest zwischen den kontrastierten Schwestern Adriana und Luciana in „The Comedy of Errors“ und den beiden Schwestern Katharina und Bianca.[1])

Zweitens ist Petruchio mit den übrigen Freiern dem Charakter nach kontrastiert.

Zuerst sind die Freunde Hortensio und Petruchio einander gegenübergestellt und zwar wird uns vom Dichter gezeigt, wie verschieden Katharinas zänkisches Wesen auf den Mann wirken kann: den einen setzt es in Schrecken, den anderen läßt es ganz kalt.

> Hor. — — — Her [Katharina's] only fault, and that is faults enough,
> Is that she is intolerable curst
> And shrewd and froward, so beyond all measure
> That, were my state far worser than it is,
> I would not wed her for a mine of gold.
> Pet. Hortensio, peace! thou know'st not gold's effect:
> Tell me her father's name and 'tis enough;
> For I will board her, though she chide as loud
> As thunder when the clouds in autumn crack.
> (Act I, Sc. 2. 88—96).

Zu dem feigen, weiblich-schwachen, kraftlosen Freier tritt der mutige, männlich-starke, kraftstrotzende Freier in Kontrast.

Dann stehen sich die beiden Freier Gremio und Petruchio kontrastierend gegenüber:

---

1) S. Bond: Introduction to "The Taming of the Sh." S. XLV.

Pet. I know she is an irksome brawling scold:
If that be all, masters, I hear no harm.
Gre. No, say'st me so, friend? What countryman?
(Act I, Sc. 2, 188—190).

Grem. But will you woo this wild-cat?

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Pet. Why came I hither but to that intent?
Think you a little din can daunt mine ears?
Have I not in my time heard lions roar? — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

And do you tell me of a woman's tongue,
That gives not half so great a blow to hear
As will a chestnut in a farmer's fire?
Tush, tush! fear boys with bugs.
(Act I, Sc. 2, 197—211).

Es handelt sich hier wieder um die zänkische Katharina. Und während Gremio den Petruchio bestaunt, wie er die von ihm gefürchtete Zanksucht der „Wildkatze“ Katharina als Bagatelle hinstellt, sie für Nichts achtet, tritt er in seiner ängstlichen mutlosen Art zu Petruchio mit dem sicheren Kraftbewußtsein in ein kontrastierendes Verhältnis.

In seinen Worten:

Yea, leave that labour to great Hercules [=Petruchio];
(Act I, Sc. 2, 257).

tellt Gremio selbst seine Schwäche der Stärke Petruchios kontrastierend gegenüber.

Im 2. Acte stehen sich Petruchio und Hortensio, der eine fast gleiche Figur wie Gremio ist, noch einmal im Kontrast gegenüber.

Hortensio kommt mit zerschlagenem Kopfe zu Baptista und Petruchio, denn Katharina hat in ihrer Gereiztheit beim Unterricht die Laute an seinem Kopfe zerschlagen.

Bap. How now, my friend! why dost thou look so pale?
Hor. For fear, I promise you, if I look pale.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Hortensio erzählt dann den Hergang dieses Intermezzos:

— — — And there I stood amazed for a while,
As on a pillory, looking through the lute;

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Pet. Now, by the world, it is a lusty wench;
I love her ten times more than e'er did:
O, how I long to have some chat with her!
(Act II, Sc. 1, 143—163).

Die Tat Katharinas treibt den Hortensio bleich, vor Furcht zitternd, in die Flucht, während sie in der Kraftnatur Petruchio dagegen gerade die Sehnsucht nach Katharina entzündet, mit der er sich messen will. — Als Katharina Petruchio schlägt (Act II, Sc. 1, 221) entgegnet er ihr energisch:

I swear I'll cuff you, if you strike again.

In den Quellen finden sich die Charakterkontraste zwischen Petruchio und Hortensio unter den dort entsprechenden Figuren nicht; Gremio ist überhaupt eine von Shakespeare neu eingeführte Figur (vergl. Schomburg a. a. O., S. 48, 50; 39). — Schomburg (a. a. O., S. 93) spricht von Petruchio als dem „rücksichtslosen, unbeirrten" Freier und bezeichnet die anderen Freier (auch Lucentio) als „unmännliche, unehrliche, kurz als erbärmliche Weiberknechte". — Ulrici (a. a. O., Bd. II, S. 323) sagt: „In Petruchio tritt ihr [Katharina] wohl zuerst in ihrem Leben ein Mann, des Namens würdig, entgegen; bisher war sie nur von Weibern in Männerkleidern umgeben gewesen; — —".

„Romeo and Juliet."

In dem Drama „Romeo and Juliet" (1594—1595) arbeitet der Dichter sehr häufig mit Charakterkontrasten. Wir gehen bei ihrer Darstellung nach der Reihenfolge, wie sie uns im Drama entgegentreten.

Gleich am Anfang haben wir den Kontrast zwischen den beiden Bedienten Capulets, Sampson und Gregory.

Wir wollen nur einige Stellen aus der Kontrastierungs-Scene (Act I, Sc. 1, 1—67) anführen:

— —

Sam. I mean, an we be in choler, we'll draw.
Gre. Ay, while you live, draw your neck o' the collar.

Sam. I strike quickly, being moved.
Gre. But thou art not quickly moved to strike.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Sam. — — — I will take the wall of any man or maid of Montague's.
Gre. That shows thee a weak slave; for the weakest goes to the wall.
Sam. True; and therefore women, being the weaker vessels, are ever thrust to the wall:

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Gre. The quarrel is between our masters and us their men.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Gre. — — — Draw thy tool; here comes two of the house of the Montagues.
Sam. My naked weapon is out: quarrel, I will back thee.
Gre. How! turn thy back and run?
Sam. Fear me not.
Gre. No, marry; I fear thee!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

In dem Augenblicke, wo beide in jeder Minute einen Kampf mit den Bedienten der Montagues fürchten müssen, bildet Gregory in seiner ironisch-überlegenen, selbstbewußten Ruhe und männlichen Art eine feine Kontrastfigur zu Sampson, der seine Unruhe und Ängstlichkeit durch unmännliches Bramarbasieren zu betäuben sucht.

Auf diese Kontrastierung der beiden Bedienten Capulets folgt sogleich eine andere Gegenüberstellung zweier Figuren und zwar zweier jungen Vertreter der feindlichen Familien Capulet und Montague, Tybalt und Benvolio.

Benvolio schlichtet den Streit der Bedienten, als Tybalt erscheint:

Tyb. What, art thou drawn among these heartless hinds?
Turn thee, Benvolio, look upon thy death.
Ben. I do but keep the peace: put up thy sword,
Or manage it to part these men with me.
Tyb. What, drawn, and talk of peace! I hate the word,
As I hate hell, all Montagues, and thee:
Have at thee, coward! [*They fight.*]
(Act I, Sc. 1, 73—79).

Der fanatische Haß und die grimmige Kampfeswut Tybalts treten hier bei der Begegnung der beiden Anhänger

der feindlichen Parteien in einen auffallenden Gegensatz zu Benvolios Friedensliebe.

Dann haben wir einen Charakterkontrast zwischen den beiden Freunden Romeo und Benvolio.

Rom. — — — — — — — — — — — — — — —
She [Rosaline] hath forsworn to love, and in that vow
Do I live dead that live to tell it now.
Ben. Be ruled by me, forget to think of her.
Rom. O, teach me how I should forget to think.
Ben. By giving liberty unto thine eyes;
Examine other beauties.
Rom. 'Tis the way
To call hers exquisite, in question more: — — —
(Act I, Sc. 1, 229—242).

Die Kontrastwirkung liegt hier in der verstandesmäßigen, nüchternen Art, mit der Benvolio über die Liebe spricht und seinen Freund von seiner Liebe zu heilen sucht in demselben Augenblicke, wo die glühende, überreizte, hoffnungslose Liebesleidenschaft den ebenso jungen Freund Romeo neben ihm fast bis zur Verzweiflung bringen will.

Denselben Charakterkontrast finden wir Act I, Sc. 2, 46—58:

Ben. Tut, man, one fire burns out another's burning,
One pain is lessen'd by another's anguish;
Turn giddy, and be holp by backward turning;
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Rom. Your plaintain-leaf is excellent for that.
Ben. For what, I pray thee?
Rom. For your broken shin.
Ben. Why, Romeo, are thou mad?
Rom. Not mad, but bound more than a madman is;
Shut up in prison, kept without my food,
Whipp'd and tormented and — — —.

In dieser Kontrastierung der beiden jungen Freunde ist besonders betont, wie verständnislos Benvolio mit seiner nüchternen Natur einer solchen Liebesleidenschaft wie Romeos gegenübersteht, ja wie er in seiner kalten, vernunftmäßigen, leichten Denkart über die Liebe den leidenschaftlichen

Romeo immer mehr zur Liebesraserei bringt, anstatt ihn zu heilen.

In derselben Weise werden Romeo und Benvolio noch einmal kontrastiert und zwar Act I, Sc. 2, 90—106:

Ben. — — — with unattainted eye,
Compare her face with some that I shall show,
And I will make thee think thy swan a crow.
Rom. When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;
And these, who often drown'd could never die,
Transparent heretics, be burnt for liars!
One fairer than my love! the all-seeing sun
Ne'er saw her match since first the world begun.
Ben. Tut, you saw her fair, none else being by.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Dann sehen wir weiter Romeo und Mercutio dem Charakter nach kontrastiert.

Rom. Is love a tender thing? it is too rough,
Too rude, too boisterous, and it pricks like thorn.
Mer. If love be rough with you, be rough with love;
Prick love for pricking. and you beat love down.
(Act I, Sc. IV, 25—28).

Die leichte Denkart über die Liebe und die glühendste, in Schmerzen stöhnende Liebesleidenschaft haben wir hier unmittelbar nebeneinander bei zwei gleich jungen Freunden.

Eine weitere Kontrastierung stellt dem unlustigen Romeo, der in Liebessehnsucht versunken sich von den Vergnügungen der Welt abschließen will, den lustigen, lebensfrohen Mercutio zur Seite, der über Romeos Liebessehnsucht spottet, weil sie seiner Natur unverständlich ist.

Rom. A torch for me: let wantons light of heart
Tickle the senseless rushes with their heels,
For I am proverb'd with a grandsire phrase;
I'll be a candle-holder, and look on.
The game was ne'er so fair, and I am done.
Mer. Tut, dun's the mouse, the constable's own word:
If thou art dun, we'll draw thee from the mire

Of this sir-reverence love, where in thou stick'st
Up to the ears. — — —
(Act I, Sc. 4, 35—43).

Romeo und Mercutio sind im folgenden Akte wieder kontrastiert.

Während sich Mercutio über Romeos schwärmerische Liebessehnsucht lustig macht, stellt er sich selbst in diesem Punkte in einen Kontrast zu Romeo:

Mer. Nay, I'll conjure too.
Romeo! humours! madman! passion! lover!
Appear thou in the likeness of a sigh:
Speak but one rhyme, and I am satisfied;
Cry but 'Ay me!' pronounce but 'love' and 'dove';
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
(Act II, Sc. 1, 6—21).

Ebenso sehen wir Romeo und Mercutio im Kontrast stehen, wenn Mercutio sagt:

Now will he [Romeo] sit under a medlar tree,
And wish his mistress were that kind of fruit
As maids call medlars, when they laugh alone.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Romeo, good night: I'll to my truckle-bed;
This field-bed is too cold for me to sleep.
(Act II, Sc. 1, 34—40).

Wir wundern uns, daß bei zwei gleichalterigen jungen Freunden der eine die menschlichen Bedürfnisse, Bequemlichkeit, Schlaf nicht achtend sich in schwärmerischer Liebe verzehrt, während der andere zu gleicher Zeit die menschlichen Bedürfnisse stark in den Vordergrund stellt und für verliebte Schwärmer nur Spott übrig hat, weil er sie nicht verstehen kann. Darin liegt hier das Kontrastierende.

Von den weiblichen Gestalten sind dann die beiden Geliebten Romeos, Julia und Rosalinde, ihrem Charakter nach kontrastiert. Rosalinde tritt freilich im Drama nicht selbst auf, aber sie ist für das Drama wichtig, da sie zeigt, wie sehr die Liebe zu Romeos Lebenselement geworden ist.

Rom. — — — she whom I love now [Julia]
Doth grace for grace and love for love allow;
The other [Rosaline] did not so.
(Act II, Sc. 3, 85—87).

Die kalte, sittenstrenge Rosalinde, die einen Keuschheitseid geschworen hat (s. Act I, Sc. 1, 214—230) und Romeo sich in Liebespein verzehren läßt, wird hier dem liebeglühenden Weibe Julia gegenübergestellt, die alle Konvenienz verachtend Romeos Liebe mit Liebe erwidert.

Ein weiterer Charakterkontrast zeigt Mercutio und Tybalt einander gegenübergestellt:

Ben. Why, what is Tybalt?

Mer. More than prince of cats, I can tell you. O, he is the courageous captain of complements. He fights as you sing pricksong, keeps time, distance and proportion; — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Mer. The pox of such antic, lisping, affecting fantasticoes; these new turners of accents! 'By Jesu, a very good blade! a very tall man! a very good whore!' Why, is not this a lamentable thing, grandsire, that we should be thus afflicted with these strange flies, these fashionmongers, these perdona-mi's, who stand so much on the new form that they cannot sit at ease on the old bench? O, their bones, their bones!
(Act II, Sc. 4, 17—36).

Mercutio verwünscht die unnatürlichen, gezierten, gespreizten Modegecken wie Tybalt und stellt sich so in einen scharfen Gegensatz zu ihnen. Er ist ihr gerades Gegenteil, gegen Mode und Form gleichgültig, ganz Naturbursche, ursprünglich, urwüchsig, derb, ungekünstelt; zwei ganz entgegengesetzte Arten eines vornehmen Jünglings haben wir hier vor uns.

Act III, Sc. 1 treten dann Benvolio und Mercutio miteinander in einen Charakterkontrast.

Ben. I pray thee, good Mercutio, let's retire:
The day is hot, the Capulets abroad,
And, if we meet, we shall not scape a brawl;
For now, these hot days, is the mad blood stirring.

Mer. Thou art like one of those fellows that when he enters the confines of a tavern claps me his sword upon the table and says

'God send me no need of thee!' and by the operation of the second cup draws it on the drawer, when indeed there is no need.

Ben. Am I like such a fellow?

Mer. Come, come, thou art as hot a Jack on thy mood as any in Italy, and as soon moved to be moody, and as soon moody to be moved.

Ben. And what to?

Mer. Nay, an there were two such, we should have none shortly, for one would kill the other. Thou! why, thou wilt quarrel with a man that hath a hair more, or a hair less, in his beard, than thou hast: — — —

— —

Ben. An I were so apt to quarrel as thou art, any man should buy the fee-simple of my life an hour and a quarter.

Mer. The fee-simple! O simple!

Ben. By my head, here come the Capulets.

Mer. By my heel, I care not.

(Act III, Sc. 1, 1—39).

Der passive, friedliebende Benvolio steht im Kontrast mit dem rauf- und zanklustigen Mercutio, der über Benvolios Friedlichkeit und defensive Haltung spottet, wie alles, was seiner Natur entgegengesetzt ist, seinen Spott herausfordert.

In ähnlicher Weise stehen sich Mercutio und Benvolio auch in den folgenden Zeilen kontrastierend gegenüber:

Ben. [während des Geplänkels zwischen Mercutio, Tybalt u. a.].
We talk here in the public haunt of men:
Either withdraw unto some private place,
And reason coldly of your grievances,
Or else depart; here all eyes gaze on us.

Mer. Men's eyes were made to look, and let them gaze;
I will not budge for no man's pleasure, I.

(Act III, Sc. 1, 53—58).

Die konventionelle, zurückhaltende, fast zimperlich und ängstlich erscheinende Art Benvolios ist hier besonders betont, indem sie mit Mercutios provozierender, lauter und derber Art in demselben Punkte hier kontrastiert ist.

Die Charakterkontraste in „Romeo and Juliet" sind zum größten Teil Shakespeares dichterisches Eigentum, wenn wir in der Hauptsache Arthur Brookes Gedicht

„The Tragicall Historye of Romeus and Juliet“ als Quelle für Shakespeares Drama annehmen, wie es Schulze (a. a. O., S. 177) und Fränkel[1]) u. a. m. tun.

Benvolio kommt bei Brooke garnicht vor, Tybalt erscheint erst in einem späteren Handgemenge und in einem Zweikampfe mit Romeo, der Romeos Verbannung zur Folge hat, Mercutio wird bei Brooke nur gelegentlich als ein bei den Damen sehr beliebter und dreister Hofmann eingeführt (s. Delius a. a. O., S. 141 u. 143 u. Vers 253 bis 264 bei Brooke[2])).

Sampson und Gregory finden sich nicht bei Brooke.

Der Kontrast Tybalt-Benvolio findet sich freilich schon bei Brooke in ähnlicher Form Vers 1007—1022 zwischen Romeo und Tybalt. Auch der Charakterkontrast Rosalinde-Julia ist schon bei Brooke angedeutet (Vers 336: „He serveth not a cruel one, as he has done of old“).

Die Rolle des beratenden Freundes, die bei Shakespeare Benvolio innehat, vertritt bei Brooke ein älterer Freund (Vers 102: „. . . Far more than he with counsel filled, and riper of his years . . .“). Hier hat Shakespeare, um einen Charakterkontrast zu gewinnen, aus dem väterlichen Berater einen gleichalterigen Freund gemacht. Solche Gleichmachung oder Annäherung im Alter im Gegensatz zur Quelle haben wir noch bei den Charakterkontrasten Antonio-Bassanio (s. S. 72) und Henry Hotspur-Henry Monmouth (s. S. 78).

Aus der Literatur über die Charaktere in „Romeo and Juliet“ wollen wir Einiges für uns in Betracht kommende anführen.

Craig (Introduction to ”Romeo and Juliet“, S. XII) bemerkt, daß Mercutio „in his vivid intellectuality does serve to set off the imaginative passion of Romeo“,

---

1) Fränkel, L.: Untersuchungen zur Stoff- und Quellenkunde von Shakespeares „Romeo and Juliet“. Separat-Abdruck aus der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F., Bd. III, S. 194.

2) Munro, I. I.: Brooke's 'Romeus and Juliet'. London, New York 1908.

und gibt weiter (ebendaselbst S. XXXIV) folgende Charakteristik Mercutios: „Mercutio, a gallant friend, is too brilliant in his intellectuality, to be capable of a passion in which the heart shows that it is superior to brain [as Romeo's]; he mocks at love, not because he really scorns it, but because he is remote to it, and cheriches before all else his free-lance liberty." — Wolff (a. a. O., S. 261) bezeichnet „den humorvollen Mercutio" als den „gesunden Verächter alles sentimentalen Liebesgekrächzes", der den „glücklichsten Gegensatz zu Romeo" bildet. — Dowden (a. a. O., S. 116) führt aus: „The brooding nature of Romeo, which cheriches emotion, and lives in it, is made salient by contrast with Mercutio, who is all wit, and intellect, and vivacity, an uncontrollable play of gleaming and glancing life". — Gervinus (a. a. O., Bd. 2, S. 25) meint: „Mercutio im vollen Gegensatze zu Romeo ist bildungslos, obscön und derb, häßlich, ein schnöder Spötter aller Empfindsamkeit und Verliebtheit . . . ." — Günther (a. a. O., S. 422) führt als ein Beispiel des „Parallelismus der Charaktere", welcher „sich teils als Komplement, teils als Kontrast kennzeichnet" Romeo und Mercutio auf. — Kreißig (a. a. O., Bd. 2, S. 190) sagt: „Als typische Vertreter des sinn- und grundlosen Familienzwistes und wildester adeliger Rauflust ragen Tybalt und Mercutio aus der Masse hervor. Der erste in jedem Zuge der jähzornige, tückische, übermütig stolze und unversöhnliche Wälsche . . . Nicht viel weiser übrigens, aber doch ein gutes Teil liebenswürdiger und angelsächsisch-treuherzig benimmt sich Mercutio, der sanguinische Humorist." — Wolff (a. a. O., S. 261): „Tybalt vertritt die Masse der Parteigänger auf Capuletscher Seite, ein wüster Raufbold, dem bei den Montagues der friedliebende Benvolio und der humorvolle Mercutio gegenüberstehen." — Gervinus (a. a. O., Bd. 2, S. 25): „Er [Mercutio] und Tybalt auf der Gegenseite sind die zwei eigentlichen Träger, die unheilbaren Nährer des feindseligen Geistes beider Häuser. Tybalt erscheint als Raufer von Profession, unterschieden durch

seinen schwarzgalligen Groll und durch äußere Eleganz von dem heiteren und cynischen Mercutio . . ." — Ulrici (a. a. O., Bd. 2, S. 17): „. . . Beide, Mercutio und Tybalt, sind daher keine entbehrlichen Nebenfiguren: jener im heiteren Leichtsinn seines derben, streitsüchtigen, rücksichtslosen Humors, mit dem er zugleich dem trüben Ernste der überall herrschenden Leidenschaft das Gegengewicht hält und ihm seine erdrückende Schwere nimmt, Tybalt mit dem blinden, düsteren Eifer seiner wilden Natur, beide sind Träger des Parteihasses." — Bulthaupt (a. a. O., S. 190): „. . . ihm [Romeo] zur Seite mußte ein sanfter, freundlicher Benvolio, sein blasser gehaltenes, mehr in den Hintergrund gerücktes Gegenbild stehen; auf der anderen Seite verlangt der ritterliche, burschikose und derbe Mercutio zur Kontrastierung einen ausreichenden Tybalt . . . . ." — Delius (a. a. O., S. 141) spricht von einem „bedeutsamen Gegensatz zwischen dem milden Benvolio und dem wilden Tybalt . . .", (a. a. O., S. 211) von dem „friedfertigen, sanftmütigen Benvolio" und dem „humoristischen, händellustigen Mercutio". — Thümmel (a. a. O., Bd. 2, S. 11) meint, daß „den schärfsten Gegensatz zu Romeo sein Nebenbuhler Graf Paris bildet".

„A Midsummer-Night's Dream".

In „A Midsummer-Night's Dream" (1593–95) finden wir im Gegensatz zu „Romeo and Juliet" eine auffallend seltene Anwendung des Charakterkontrastes. Der Grund hierfür liegt wohl einerseits in der großen Verschiedenheit der einzelnen dramatischen Milieus in „A Midsummer-Night's Dream", wo wir den Hof eines Herzogs, die Elfenwelt und den Handwerkerstand in gleicher dramatischer Bedeutung vertreten sehen, und dem damit verbundenen Mangel an dramatischen Charakter-Oberbegriffen, andererseits in der weniger ausgeprägten Charakteristik der Figuren. Shakespeare arbeitet in diesem Drama mehr mit äußeren Gegensätzen, mit den Gegen-

sätzen des Milieus und der Menschengattungen der einzelnen Milieus. Dann steht auch hier der Stoff wieder sehr im Vordergrunde; die Folge ist, wie bei den ersten Historien, eine mehr schematische Behandlung der Charaktere.

Ulrici (a. a. O., Bd. 2, S. 285) meint: „. . . Daß in einer solchen Dichtung [wie „A Midsummer-Night's Dream"] nicht bedeutende und gehaltvolle, konsequent durchgeführte Charaktere spielen können, versteht sich von selbst; nur der gröbste ästhetische Mißverstand kann hier eine schärfere, lebenswahre Charakteristik fordern . . .".

Zwei mehr und weniger deutliche Charakterkontraste finden sich jedoch auch in diesem Drama.

Zuerst sind die beiden jungen Liebhaber in dem Drama kontrastiert:

> Lys. I am, my lord, as well derived as he,
> As well possess'd; my love is more than his;
> My fortunes every way as fairly rank'd,
> If not with vantage, as Demetrius';
> And, which is more than all these boasts can be,
> I am beloved of beauteous Hermia:
> Why should not I then prosecute my right?
> Demetrius, I'll avouch it to his head,
> Made love to Nedar's daughter, Helena,
> And won her soul; and she, sweet lady, dotes,
> Devoutly dotes, dotes in idolatry,
> Upon this spotted and inconstant man.
> (Act I, Sc. 1, 99–110).

Indem Lysander sich über Demetrius' Untreue und Unbeständigkeit in der Liebe erbost, stellt er sich selbst und der Dichter ihn „mit der größeren Liebe" als den Treuen und Beständigen im Kontrast zu Demetrius. Demetrius ist vom Dichter sicher als Proteus-Natur gedacht, wenn der Charakter auch nicht feiner und genauer ausgeführt ist.

Gervinus (a. a. O., Bd. 1, S. 236) unterscheidet den „geraden offenen Lysander" und den „heimtückischeren und flatterhaften Demetrius." — Wölffel (a. a. O., S. 216) sagt: „Der Dichter wollte in Lysander eine edle, hochsinnige, für

den Liebreiz innerer Seelenschöne und geistigen Adels empfängliche, in Demetrius aber eine von Haus aus minder edle, in der Überspannung ihrer selbst unschöne und nur für den Eindruck sinnlicher Schönheit befähigte Natur darstellen." — Thümmel (a. a. O., Bd. 2, S. 52) bemerkt: „Lysander ist offenbar edler gestaltet als sein Freund und Nebenbuhler, ruhiger und bestimmter, Demetrius dagegen flatterhaft, unwirsch, fahrig, ohne Selbstvertrauen".

Dann sehen wir noch die beiden Geliebten des Dramas, Hermia und Helena, dem Charakter nach miteinander in Kontrast gebracht.

Hel. I pray you, though you mock me, gentlemen,
Let her [Hermia] not hurt me: I was never curst;
I have no gift at all in shrewishness;
I am a right maid for my cowardice:
Let her not strike me. You perhaps may think,
Because she is something lower than myself,
That I can match her.
(Act III, Sc. 2, 299—305).

Hel. I will not trust you [Hermia], I,
Nor longer stay in your curst company.
Your hands than mine are quicker for a fray,
My legs are longer though, to run away.
(Act III, Sc. 2, 340—343).

In dieser „Streitszene um den Mann" [1]) tritt der Kontrast der beiden Freundinnen um so schärfer hervor, da wir kurz vorher (Act III, Sc. 2, 202—219) noch von ihrer intimen Mädchenfreundschaft hören und ihrer Seelengemeinschaft der Jugendjahre. Hier freilich steht die erregte, zänkische, resolute Natur der Hermia im scharfen Gegensatz zu der mutlosen, ängstlichen, fast feigen Art der Helena, einer durchaus weichen Natur.

---

1) S. o. S. 53. Die Charakterkontraste Adriana-Luciana, Katharina-Bianca und Hermia-Helena zeigen auch in der Charakteristik große Ähnlichkeit (s. S. 82). Auf die Ähnlichkeit zwischen den Figuren Hermia und Katharina, Helena und Bianca weist schon Sarrazin hin (Aus Shakespeares Meisterwerkstatt, S. 54).

Proescholdt (a. a. O.) nimmt als Quelle für die Liebesscenen in „A Midsummer-Night's Dream" Chaucers „Knightes Tale" an. Dort haben wir aber nur den Streit der beiden Liebhaber um ein Mädchen. Proescholdt meint, daß die Figur der Helena nach Analogie einer Scene in Jorge de Montemayor's „Diana" eingeführt sei.[1])

Die Charakteristik in diesem Drama[2]) und somit auch die Charakterkontraste sind wohl sicher als Shakespeares Eigentum zu betrachten (vergl. Proescholdt a. a. O., S. 10).

Wolff (a. a. O., S. 338): „Die beiden Mädchen sind etwas schärfer ausgearbeitet. Die kleine muntere und zungengewandte Hermia hebt sich glücklich gegen die größere, sentimentale und weichere Helena ab." — Kreißig (a. a. O., Bd. 3, S. 99): „Die Charakteristik [in „A Midsummer-Night's Dream"], bisher völlig vernachlässigt und auf den etwas handgreiflich ausgeführten Gegensatz der kleinen cholerischen Hermia gegen die schlanke, sanfte, sentimentale Helena eingeschränkt . . . ." — Gervinus (a. a. O., Bd. 1, S. 235 bis 236): „. . . Die handelnden Figuren [sind] nur in sehr allgemeinen Umrissen voneinandergehalten, am stärksten die kleine kecke, schon in der Schule keifische und reizbare Hermia von der schlanken, haltlosen, gegen sich selbst mißtrauischen und sich wegwerfenden Helena." — Oechelhäuser (a. a. O., S. 318): „Hermia ist heftig, keck, unternehmend, Helena dagegen sentimental und mädchenhaft feige". — Thümmel (a. a. O., Bd. 1, S. 103): „Die kleine Hermia, keck, oppositionslustig, erregbar, unter Umständen „bös und wohl geschickt zur Zänkerin", wenn sie sich beeinträchtigt sieht, und die schlanke Helena, sanft, fügsam, ohne Initiative, wie sie selbst von sich sagt: „Ich bin so feig' wie irgend nur ein Mädchen". — Drake (a. a. O., S. 300): „Nor, whatever may be thought of Demetrius and

---

1) Proescholdt, a. a. O., S. 16 u. Krauß, Shakespeare-Jahrbuch XI, S. 230—234.

2) Mähly (a. a. O., S. 112—113) spricht von „markloser Charakteristik" im „Sommernachtstraum".

Lysander, the characters of Hermia and Helena are beautifully drawn and finely contrasted . . . Hermia is represented as keen and shrewd . . . Helena [is] meek, humble and retired . . . .“ — Wölffel (a. a. O., S. 131) nennt u. a. „Helena“ „das Gegenbild von Hermia“.

Bulthaupt (a. a. O., S. 412) sagt: „Ohne Bezug auf die Geisterwelt sind . . . Lysander und Demetrius uninteressante, blasse Schemen; sogar die lebensvolleren, ausgeprägteren Gestalten der Hermia und Helena bedeuten als Charaktere auf sich selbst gestellt und für sich betrachtet doch nicht viel“. — Oechelhäuser (a. a. O., S. 319) meint, daß die Rollen des Lysander und Demetrius nicht „eine gleiche starke antithetische Färbung“ zulassen wie die beiden Mädchenrollen. — Proescholdt (a. a. O., S. 9) glaubt die Charaktere von Lysander und Demetrius, Hermia und Helena „far mor distinctly developed than those of Theseus and Hippolyta“. — Cunningham meint (Introduction to "A Midsummer-Night's Dream“, S. XLIX): „Lysander differs in nothing from Demetrius, Helena in nothing but height from Hermia“.

„The Merchant of Venice“.

Das Drama „The Merchant of Venice“ (1596) zeigt ebenfalls einen seltenen Gebrauch des Charakterkontrastes. Shakespeare arbeitet in diesem Drama mehr mit den Gegensätzen und den Unterschieden der Rasse und des Volkscharakters, so bei der Schilderung der Freier Portias und den Auftritten zwischen den Juden und Christen im Drama.

Charakterkontraste haben wir zwischen Antonio und Bassanio und Antonio und Graziano.

Antonio zu Salarino und Salanio:

In sooth, I know not why I am so sad:
It wearies me; you say it wearies you;
— — — — — — — — — — — — — —

(Act I, Sc. 1, 1—7).

Und kurz darauf sagt der hinzutretende Bassanio zu Salarino und Salanio:

> Good signiors both, when shall we laugh? say, when?
> (Act I, Sc. 1, 66).

Hier in ihrem Verkehr mit den Freunden tritt der Charakter Antonios in einen scharfen Kontrast mit dem des Bassanio. Antonio erscheint als der melancholische, schwermütige, unlustige Mensch, während dagegen Bassanio von Lebenslust und Frohsinn übersprudelt.

Antonio und Bassanio finden wir dann noch einmal kontrastiert:

> Bass. Good cheer, Antonio! What, man, courage yet!
> The Jew shall have my flesh, blood, bones and all,
> Ere thou shalt loose for me one drop of blood.
> Ant. I am a tainted wether of the flock,
> Meetest for death: the weakest kind of fruit
> Drops earliest to the ground; and so let me:
> You cannot better be employ'd, Bassanio,
> Than to live still and write mine epitaph.
> (Act IV, Sc. 1, 111—118).

In dieser Situation tritt die leidende, untätige, resignierte Natur Antonios zu der tätigen, hoffnungsfrohen Natur des Bassanio in einen deutlichen Gegensatz.

Antonio ist im Gegensatz zu Bassanio, der in der realen Welt lebt und steht, ein Mensch mit einem starken Innenleben, ein Mann der Reflexion. Das Gefühl, für seinen Freund leiden zu können, bereitet ihm Genuß, er liebt das Gefühl, als Märtyrer für seinen Freund dulden zu müssen und als Märtyrer geopfert zu werden (vergl. auch Act IV, Sc. 1, 264—281). Das Selbstlose, Aufopfernde Antonios findet in diesem Gefühl[1]) ein Gegengewicht.

Dann stehen weiter Antonio und Graziano miteinander im Kontrast.

---

1) Vergl. Höffding, (a. a. O., S. 326): „Es kann einen hysterischen Drang geben, das Gefühl in Bewegung zu setzen. Das Gefühl wird genossen, indem man es zum Gegenstand der Reflexion macht. — — — Diese Reflektiertheit des Gefühlslebens ist das eigentümliche der Senti-

Ant. I hold the world but as the world, Gratiano;
A stage where every man must play a part,
And mine a sad one.
Grat. Let me play the fool:
With mirth and laughter let old wrinkles come,
And let my liver rather heat with wine
Than my heart cool with mortifying groans.
Why should a man, whose blood is warm within,
Sit like his grandsire cut in alabaster?
— — — — — — — — — — — — — — — —
(Act I, Sc. 1, 77—86).

Der Kontrast hier zwischen Antonio und Graziano ist schärfer als zwischen Antonio und Bassanio. Beide fassen ihre Rolle, die sie im Leben zu spielen haben, ganz entgegengesetzt auf. Antonio stellt einen Melancholiker, einen Unlustigen, einen Leidenden auf die Bühne der Welt, Graziano einen Narren, den Ausgelassenen, den Genießer.

Die Hauptquelle für Shakespeares „The Merchant of Venice", die für die Charakteristik Antonios und Bassanios in Betracht kommt, ist eine Erzählung in Ser Giovanni's „Il Pecorone". Das Verhältnis hier zwischen Ansaldo und seinem Patenkinde Gianetto ist das eines Vaters zu seinem Sohne. Das Verhältnis zwischen Antonio und Bassanio in „The Merchant of Venice" auch als ein solches Verhältnis aufzufassen,[1]) halte ich nicht für richtig. Shakespeare hat den Paten zum Freunde gemacht, damit auch wohl den Altersunterschied verringern wollen, um so einen Kontrast zwischen zwei Freunden zu gewinnen. Wir fanden eine solche Annäherung im Alter zweier Figuren der Quelle bei Shakespeare schon bei dem Charakterkontraste Romeo-Benvolio (s. o. S. 64) und werden ein

mentalität, die deshalb vorwiegend eine moderne Erscheinung ist — — —. Das Egoistische der Sentimentalität ist das Kokettieren, welches das Individuum — statt ganz vom Gefühl erfüllt zu sein — mit sich selber als dem Subjekt des Gefühls treibt". Vergl. den Charakter Richards II. (s. o. S. —).

1) Elze, K.: Zum Kaufmann von Venedig, Shakespeare-Jahrbuch VII, S. 166ff. und Bulthaupt, a. a. O., S. 369.

weiteres Beispiel in dem Drama „Henry IV." 1. Teil antreffen und zwar bei dem Charakterkontraste Henry Hotspur-Henry Monmouth (s. S. 78). Die Charakterkontraste zwischen Antonio und Bassanio und Antonio und Graziano sind also Shakespeares Eigentum, da die Antonio-Figur Shakespeare originell ist.

Über das Verhältnis der Freunde in „The Merchant of Venice" sagt Ulrici (a. a. O., Bd. II, S. 324), daß sie sich in „organischen Gegensätzen das Gleichgewicht halten und sich gegenseitig zur hebenden Folie dienen". So spricht er von dem „edlen und großherzigen, aber passiven, melancholischen, der Last eines bewegten, tatkräftigen Lebens nicht recht gewachsenen Antonio" und dem „heiteren und entschlossenen, zwar etwas leichtfertigen, aber liebenswürdigen und sinnigen Freund Bassanio", und „seinen Genossen Lorenzo und Graziano". — Wolff (a. a. O., S. 350): „. . . der schwermütige, tiefer empfindende Kaufmann hat das Bedürfnis, sich an den kräftigen Freund anzuschmiegen . . . Bassanio ist der stärkere und lebensfrohere". — Gervinus (a. a. O., Bd. I, S. 301) spricht von der „doppelt glücklichen Stellung" der Antonio-Figur, „die ihm der Dichter mitten unter den tätigeren Charakteren des Stückes gegeben hat." Er meint: „. . . wäre er [Antonio] von weniger negativer Größe, so würde er alle anderen in tiefen Schatten stellen . . ." — Delius (a. a. O., S. 204) spricht von dem „melancholischen Antonio" und dem „lebendigen, mehr in der Welt verkehrenden Bassanio". Er spricht auch von einem „gleichen Lebensalter der beiden Freunde Antonio und Bassanio." — Pooler (Introduction to "The Merchant of Venice" S. CIV) sieht einen „contrast" zwischen Portia und Nerissa, Lorenzo, Bassanio und Graziano.

Wir kommen jetzt zur Historie

„Henry IV." 1. Teil.

In „Henry IV." 1. Teil (1597) haben wir zwei Handlungen, die wir als die Percy-Tragödie und die Falstaff-

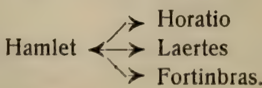
Komödie bezeichnen können. Wir finden hier eine Historie und eine Komödie in einem Drama vereinigt. Aber die beiden Handlungen laufen nicht völlig getrennt nebeneinander her, sondern sie sind verbunden und zwar psychologisch durch den Charakterkontrast. Heinrich Hotspur, der Held der Percy-Handlung und Prinz Heinrich, ein Hauptvertreter der Falstaff-Handlung, sind im Charakter miteinander kontrastiert.

Wir wollen unsere Darstellung der Charakterkontraste mit diesem Drama schließen, da mit dieser wichtigen technischen Anwendung des Charakterkontrastes und seiner verknüpfenden Eigenschaft, auf die wir noch zurückkommen (s. S. 93 ff.) und die Shakespeare originell ist, ein Höhepunkt in der Anwendung des Charakterkontrastes erreicht ist. In dem folgenden Drama „Henry IV.“ 2. Teil finden wir nur einen unwichtigeren Charakterkontrast (s. Act IV, Sc. 3, 92 ff.), wo der lustige, trinkfrohe Prinz Heinrich von Falstaff mit seinem nüchternen Bruder in Kontrast gesetzt ist. Die nächste Historie, „Henry V.“ (1599) hat überhaupt keinen Charakterkontrast. Die ganze Historie ist epischer, während eben ein Drama um so dramatischer ist, je mehr Kontraste es hat. Haben wir in „Romeo und Juliet“ die häufigste Anwendung des Charakterkontrastes (s. Fig. S. 88), der selbst im „Hamlet“ nicht in diesem Umfange wieder gebraucht ist,[1]) so finden wir hier in „Henry IV.“ 1. Teil seine wichtigste Anwendung, d. h. seine dramatisch-technische zur Verknüpfung zweier selbständiger, ihrem Charakter nach durchaus verschiedener Handlungen, wie z. B. einer Historie und einer Komödie.

Daß in „The Comedy of Errors“ die ersten Anfänge und in „The Taming of the Shrew“ schon eine weitere

---

1) Im „Hamlet“ ergibt sich folgendes Bild in Bezug auf die Charakterkontraste:



Entwicklungsstufe der Anwendung des Charakterkontrastes zur Verknüpfung von Scenen und Handlungen verschiedener Art vorliegen, behandeln wir später (s. S. 94—95) noch ausführlicher.

Kommen wir jetzt zu dem Charakterkontrast zwischen Heinrich Percy und Heinrich Monmouth:

Act I, Sc. 1, 78—90:

King. Yea, there thou makest me sad and makest me sin
In envy that my Lord Northumberland
Should be the father to so blest a son,
A son who is the theme of honour's tongue;
Amongst a grove, the very straightest plant;
Who is sweet Fortune's minion and her pride:
Whilst I, by looking on the praise of him,
See riot and dishonour stain the brow
Of my young Harry. O that it could be proved
That some night-tripping fairy had exchanged
In cradle-clothes our children where they lay,
And call'd mine Percy, his Plantagenet!
Then would I have his Harry, and he mine.

Der König Heinrich IV., der ein Hauptvertreter der Percy-Handlung ist, aber auch als Vater des Prinzen von Wales in die Falstaff-Handlung eingreift und so äußerlich durch seine Person die beiden Handlungen verbindet, wird vom Dichter dazu benutzt, die Kontrastierung des Percy und des Prinzen von Wales in seinen Reden zum formalen Ausdruck zu bringen.

Der Prinz von Wales und Percy, beide Jünglinge aus fürstlichem Hause, beide gleichalterig, huldigen in derselben Zeit ihrer Jugendjahre einer ganz entgegengesetzten Lebensführung. Während Percy in aufreibender Tätigkeit und überhitzter Leidenschaftlichkeit nach Ruhm und Ehre trachtet, verbringt der Prinz von Wales seine Zeit untätig, mit einem ausgelassenem Genußleben, in unehrenhafter Gesellschaft, ruhmlos.

Beide Charaktere sind hier unter dem Begriffe des Ruhmes und der Ehre nebeneinandergestellt.

Act III, Sc. 2, 97—128:

King. Now, by my sceptre and my soul to boot,
He [Percy] hath more worthy interest to the state
Than thou [the Prince] the shadow of succession;
For of no right, nor colour like to right,
He doth fill fields with harness in the realm,
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
And being no more in debt to years than thou,
Leads ancient lords and reverend bishops on
To bloody battles — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wir haben hier eine Kontrastierung der beiden Figuren Percy und Heinrich Monmouth unter denselben Begriffen wie Act I, Sc. 1, 78—90. Ebenso:

Act III, Sc. 2, 140—141:

Prince. This gallant Hotspur, this all-praised knight,
And your unthought-of Harry — — —.

Act III, Sc. 2, 144—146:

Prince. — — — for the time will come,
That I shall make this northern youth exchange
His glorious deeds for my indignities.

Act V, Sc. 1, 85—94:

Prince [to Worcester]. — — — Tell your nephew,
The Prince of Wales doth join with all the world
In praise of Henry Percy: by my hopes,
This present enterprise set off his head,
I do not think a braver gentleman,
More active-valiant or more valiant young,
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
For my part, I may speak it to my shame,
I have a truant been to chivalry.

In anderer Beziehung sind Percy und der Prinz von Wales kontrastiert.

Act V, Sc. 2, 46—75:

Worcester [zu Percy]. The Prince of Wales stepp'd forth before the king,
And, nephew, challenged you to single fight.
— —
Hot. — — — — — — — — — — — — — — — —
How show'd his tasking? seem'd it in contempt?

Vernon. No, by my soul; I never in my life
Did hear a challenge urged more modestly,
Unless a brother should a brother dare
To gentle exercise and proof of arms.
He gave you all the duties of a man;
Trimm'd up your praises with a princely tongue,
Spoke your deservings like a chronicle,
Making you ever better than his praise
By still dispraising praise valued with you,
And, which became him like a prince indeed,
He made a blushing cital of himself;
And chid his truant youth with such a grace
As if he master'd there a double spirit
Of teaching and of learning instantly.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Hot. Cousin, I think thou art enamoured
Of his follies: never did I hear
Of any prince so wild a libertine.
But be he as he will, yet once ere night
I will embrace him with a soldier's arm,
That he shall shrink under my courtesy.

Hier sehen wir Heinrichs Bescheidenheit bei der Herausforderung seines Gegners, seine große Achtung vor dem gleichalterigen Percy, seine tolerante Natur gegenüber dem ganz anders gearteten Hotspur. Percy ist danebengestellt mit seiner prahlerischen Herausforderung, seiner Verachtung des Gegners, seiner blinden Selbstüberschätzung und seiner intoleranten Art gegen den andersgearteten Heinrich.

Percy wird dann kontrastiert mit dem jungen Glendower, indem der alte Glendower seine Jugend mit der des Percy vergleicht:

Glend. I can speak English, lord, as well as you;
For I was train'd up in the English court;
Where, being but young, I framed to the harp
Many an English ditty lovely well
And gave the tongue a helpful ornament,
A virtue that was never seen in you.
Hot. Marry,
And I am glad of it with all my heart:
I had rather be a kitten and cry mew

Than one of these same metre ballad-mongers;
I had rather hear a brazen canstick turn'd,
Or a dry wheel grate on the axle-tree;
— — — — — — — — — — — — — — — — —
(Act III, Sc. 1, 121—135).

Das Ungehobelte, Urwüchsige, Ungebändigte in Percys Natur ist hier besonders betont, indem der versschmiedende, musizierende, galante junge Glendower dem Verächter aller Sanges- und Verskunst, dem jungen Percy, gegenübergestellt ist.

Die Hauptquelle für die Percy-Tragödie in „Henry IV." 1. Teil ist Holinsheds Chronik. Aus der Chronik ergibt sich, daß der geschichtliche Percy ungefähr 20 Jahre älter als der Prinz von Wales war (vergl. Boswell-Stone a. a. O., S. 142.) Shakespeare beide gleichalterig sein (s. Act III, Sc. 2, 103), um für die Kontrastierung der beiden Figuren gleichbedingte Charaktere zu gewinnen (s.o.S.72—73). Es ist möglich, wie z. B. Wolfgang Keller[1]) annimmt, daß Samuel Daniels Epos über die Bürgerkriege, wo auch Percy und Prinz Heinrich als annähernd gleichalterig erscheinen, Shakespeare veranlaßt hat, in diesem Punkte von der Quelle abzuweichen. Die Charakteristik des Percy ist, wenn man Holinsheds Chronik vergleicht, ganz Shakespeares Eigentum (vergl. Boswell-Stone a. a. O., S. 130—148). Heinrich Monmouths Charakteristik war schon bei Holinshed in ihren Grundzügen vorhanden (vergl. Boswell-Stone a. a. O., S. 140) und wurde in dem älteren Stücke „The Famous Victories of Henry V."[2]) weiter ausgeführt.

Die Charakterkontraste zwischen Percy und Heinrich Monmouth und Percy und dem jungen Glendower sind wohl sicher Shakespeare originell.

---

1) Wolfgang Keller: Shakespeares Werke, Goldene Klassiker-Bibliothek, Hempels Klassiker-Ausgaben in neuer Bearbeitung, 2. Teil, S. 8.

2) Abgedruckt im II. Band von Steevens „Six old plays on which Shakespeare founded his own plays". London 1779.

Aus der Literatur über die Charaktere in „Henry IV.“ 1. Teil wollen wir von dem, was für uns hier in Betracht kommt, das Wichtigste anführen.

Gervinus (a. a. O., Bd. I, S. 406): „Die entgegengesetztesten Eigenschaften der Bildung und Liebenswürdigkeit und der Tatkraft und Energie feiern in ihm [dem Prinzen von Wales] die seltenste Verbindung, deren Percy nicht fähig wäre. Gegen dessen aufbrausendes Temperament ist er ganz gelassen; die stolze Meinung von sich selbst ist bei ihm Selbstgefühl in der stillsten Bescheidenheit. Percy hat über Heinrich immer eifersüchtig gegrollt, aber der sanfte Heinrich scherzt nur über ihn . . . . . Gegen Percys aufschäumende Leidenschaft hat er überall Selbstbeherrschung zu setzen, gegen seine derben Sitten Leutseligkeit und freundliches Gewinnen, gegen seine überströmenden Affekte Mäßigung und Würde, gegen seine prahlerische Ader stille Hintenansetzung seiner selbst . . . . .“ — Hazlitt (a. a. O., S. 142): „The characters of Hotspur and Prince Henry are two of the most beautiful and dramatic, both in themselves and from contrast, that ever were drawn“. — Wetz (a. a. O., S. 513): „Die äußere Ehre ist das Lebenselement Heinrich Percys . . . . Dem Prinzen Heinrich liegt dagegen an dem äußeren Scheine nichts . . . .“ Er spricht von dem „gespreizten ritterlichen Selbstgefühl Percys“ und dem „schlichten Heinz“. — Kreißig (a. a. O., Bd. 1, S. 213) spricht von Percy als dem „glänzenden Gegenbilde des Prinzen“. — Genée (a. a. O., S. 197) meint, daß die Kampfscene zwischen Percy und dem Prinzen das „Gegensätzliche beider Naturen“ hervorhebt. — Zabel (a. a. O., S. 278—279) bezeichnet Percy und den Prinzen von Wales als „zwei junge warmblütige Menschen, von denen der eine beim Zechen und Ulken doch immer weiß, wer er ist und welche hohe Aufgabe ihm der Gedanke an die Krone Englands stellt, während der andere sich in seinem jähzornigen, händelsüchtigen Wesen verzehrt“.

Vierter Teil.

Die Arten des Charakterkontrastes in den ersten Dramen Shakespeares bis „Henry IV.“ 1. Teil.

Wir finden bei Shakespeare in seinen ersten Dramen bis „Henry IV.“ 1. Teil, wenn wir uns noch einmal die im dritten Teile unserer Abhandlung angeführten Charakterkontraste vergegenwärtigen, verschiedene Arten dieses technischen Mittels.

I. Wenn wir die Art, die Technik der Kontrastierung ins Auge fassen, so haben wir

1. Charakterkontraste, die in der Rede einer Person aufgestellt werden.

Hierher gehören die Charakterkontraste Gloucester-Winchester (s. S. 25), Henry VI.-Suffolk (s. S. 25—26), Henry VI.-York (s. S. 28), Richard III.-Eduard IV. (s. S. 32), Richard II.-Bolingbroke (s. S. 37—40), Proteus-Valentine (s. S. 45, 47), Katharina-Bianca (s. S. 52—53), Rosalinde-Juliet (s. S. 62), Percy-Prince of Wales (s. S. 75—76).

Diese Technik der Kontrastierung ist entschieden die primitivste und einfachste.

2. Charakterkontraste, die durch eine der beiden Figuren, die in Kontrast treten sollen, geschaffen werden, indem diese Figur sich über die andere erbost, über die andere spottet etc.

Hierher gehören Charakterkontraste wie: Henry VI.-York (s. S. 26), Mercutio-Romeo (s. S. 61), Mercutio-Tybalt (s. S. 62), Mercutio-Benvolio (s. S. 62—63), Demetrius-Lysander (s. S. 67), Percy-Glendower (s. S. 77—78).

3. Charakterkontraste, die durch die Nebeneinanderstellung der Personen selbst geschaffen werden.

Hier unterschieden wir, ob der Charakterkontrast

a) durch ein Kontrastieren der Ansichten der Personen geschaffen ist.

Dahin gehören Charakterkontraste wie: Adriana-Luciana (s. S. 42), Proteus-Valentine (s. S. 45—46).

Diese Technik stellt entschieden eine unvollendetere Form des Charakterkontrastes dar, weil wir nicht wissen, ob die Handlungen der Personen auch ihren Ansichten entsprechen; wir finden diese Form besonders in den ersten Komödien (s. S. 44).

b) durch ein Kontrastieren der Handlungen der Personen geschaffen ist.

Hier haben wir die dramatisch vollendetste Form des Charakterkontrastes; Dazu gehören Charakterkontraste wie: Adriana-Luciana (s. S. 43), Valentine-Thurio (s. S. 48—49), Proteus-Thurio (s. S. 49), Proteus-Eglamour (s. S. 50), 1. Mörder-2. Mörder (s. S. 30—31), York-Wales (s. S. 31), Katharina-Bianca (s. S. 53—54), Petruchio-Hortensio [Gremio] (s. S. 55—57), Tybalt-Benvolio (s. S. 58—59), Mercutio-Romeo (s. S. 60—61), Sampson-Gregory (s. S. 57—58), Richard II.-Bolingbroke (s. S. 35), Antonio-Gratiano (s. S. 72), Antonio-Bassanio (s. S. 70—71), Percy-Prince of Wales (s. S. 76—77).

Eine primitive Form der Charakterkontrastart, die durch die Handlungen der beiden Personen geschaffen wird, ist die, wo die Aside-Technik, das Beiseitesprechen der einen Person oder beider Personen, angewendet ist. Diese Form findet sich bei dem ersten Kontrast Gloucester-Winchester in „Henry VI.“ A (s. S. 25), und dann

noch einmal bei dem Kontrast Clarence-Richard (s. S. 28) in „Henry VI." C.

II. Wenn wir die Arten der Charaktergegensätze bei den verschiedenen Charakterkontrasten ins Auge fassen, so erhalten wir

1. Charakterkontraste zwischen den weichen, leidenden Naturen, den Stimmungsmenschen und den tätigen kalten, rücksichtslosen, zielbewußten Naturen.

Hierher gehören:

Henry VI.-Suffolk (s. S. 25—26), Henry VI.-York (s. S. 26—28), Northumberland-Clifford (s. S. 27), 2. Mörder-1. Mörder (s. S. 30—31), Richard II.-Bolingbroke (s. S. 35—40).

Bisher gehören alle diese Charakterkontraste der Historie an. Dann finden wir diese Art auch später in der Komödie und zwar in dem Charakterkontrast Antonio-Bassanio in „The Merchant of Venice" (s. S. 70—71).

2. Charakterkontraste zwischen den leidenschaftlichen und den nüchternen, vernunftmäßig denkenden Naturen.

Hierher gehören:

Proteus-Valentine (s. S. 45—47), Demetrius-Lysander (s. S. 67), Romeo-Benvolio (s. S. 59—60).

Diese Charakterkontraste gehören sämtlich der Komödie und der Tragödie an.

3. Charakterkontraste zwischen den friedlichen und zänkischen Naturen.

Hierher gehören:

a) Gloucester-Winchester (s. S. 25), Clarence-Richard (s. S. 28), Benvolio-Tybalt (s. S. 58—59), Benvolio-Mercutio (s. S. 62—63).

b) Luciana-Adriana (s. S. 42—43), Bianca-Katharina (s. S. 52—54), Helena-Hermia (s. S. 68).

4. Charakterkontraste zwischen den selbstbewußten, mutigen und den ängstlichen, feigen Naturen.

Hierher gehören:
Prince-York (s. S. 31), Petruchio-Hortensio (s. S. 55—57), Petruchio-Gremio (s. S. 56), Gregory-Sampson (s. S. 57 bis 58).

5. Charakterkontraste zwischen den einfältigen und den listigen, gewitzten Naturen.

Hierher gehören:
Thurio-Valentine (s. S. 48—49), Thurio-Proteus (s. S. 49).

6. Charakterkontraste zwischen den keuschen, sittenstrengen und den sinnlichen Naturen.

Hierher gehören:

a) Eglamour-Proteus (s. S. 50), Richard III.-Eduard IV. (s. S. 32).

b) Rosalinde-Julia (s. S. 62).

7. Charakterkontraste zwischen den konventionellen und den derben, ungekünstelten Naturen.

Hierher gehören:
Gloucester-Winchester (s. S. 25), Tybalt-Mercutio (s. S. 62), Benvolio-Mercutio (s. S. 63), Glendower-Percy (s. S. 77—78).

8. Charakterkontraste zwischen den melancholischen und den lustigen, leichten Naturen.

Hierher gehören:
Romeo-Mercutio (s. S. 60—61), Antonio-Gratiano (s. S. 72).

9. Charakterkontraste zwischen den liebenswürdigen, loyalen Naturen und den stolzen Naturen.

Hierher gehören:

York-Prince of Wales (s. S. 31), Prince of Wales-Percy (s. S. 76—77).

10. den Charakterkontrast zwischen der ehrgeizigen, kampflustigen und der gleichgültigen, lebenslustigen, kampfunlustigen Natur:

Percy-Prince of Wales (s. S. 75—76).

Wir sehen, daß gewisse Charakterkontraste in den verschiedenen Dramen wiederkehren, daß gewisse Arten hauptsächlich in der Historie, andere in der Komödie und Tragödie mit Vorliebe vom Dichter verwendet werden. Aber diese wiederkehrenden Arten des Charakterkontrastes sind keine einfachen Kopien eines ersten Kontrastes. Die Beispiele einer und derselben Art geben uns ein Bild von dem Reichtum an Variationen, die Shakespeare durch seine Kunst der Charakteristik dramatischer Figuren zu bilden imstande war. Die Nebeneinanderstellung der Figuren unter verschiedenen Begriffen, sowie die verschiedenen dramatischen Oberbegriffe der Figuren lieferten neue Formen derselben Art des Charakterkontrastes.

Fünfter Teil.

Die dramatisch-technische Bedeutung der Charakterkontraste in den ersten Dramen Shakespeares bis „Henry IV." 1. Teil.

---

1. Von den Eigenschaften des Charakterkontrastes ist die charakterisierende wohl die für das

Drama im allgemeinen wichtigste Eigenschaft. Sie besteht in der Heraushebung gewisser Eigenschaften dramatischer Charaktere durch die Gegenüberstellung ihrer Gegensätze. Die Isolierung der Charaktereigenschaften dramatischer Figuren durch den Charakterkontrast bewirkt eine Steigerung des Eindrucks, den die Charakterzüge dramatischer Figuren auf den Leser oder Hörer machen. Külpe (a. a. O., S. 454) sagt: „Je mehr ein Sichtbares oder Hörbares isoliert ist, um so leichter zieht es die Aufmerksamkeit auf sich. Offenbar hängt diese Beobachtung mit der sogenannten Konzentration der Aufmerksamkeit, mit der Enge des Bewußtseins zusammen, und wahrscheinlich lassen sich auch Kontrastwirkungen darauf zurückführen. Denn ein isolierter optischer oder akustischer Eindruck kann in ganz anderem Maße die Gunst der Aufmerksamkeit genießen als ein von zahlreichen anderen Wahrnehmungsobjekten begleiteter oder umgebener. Und eine Kontrastwirkung, vermöge deren das gegen seine Umgebung Abstechende besonders leicht appercipiert wird, besteht gleichfalls nur in der relativen Isolierung derselben, sofern man von inneren Beziehungen absieht. Unter den positiven Eigenschaften ist die vorzugsweise gewürdigte die Intensität."

Besonders werden die Hauptpersonen eines Dramas mit Nebenpersonen in einen Charakterkontrast gesetzt, um wichtige Eigenschaften dieser Hauptfigur hervorzuheben, deren Eindruck zu steigern, um diese Hauptfigur schärfer, deutlicher zu charakterisieren. Vischer (Ästhetik, S. 34) sagt: „Dem Kontrast als Kunstgesetz liegt die einfache Wahrheit zu Grunde, daß das, was Jedes ist, in sein volles Licht erst tritt, wenn durch Gegenüberstellung klar wird, was es nicht und was sein Gegenteil ist". Er spricht von der „allgemeinen Accentverschärfung", die durch den Kontrast eingetreten ist, von dem „verstärkten Druck, der auf die Einzelbilder geworfen, sie durch Gegenspannung hinausheben soll . . ." — Günther (a. a. O., S. 95) bemerkt:

„Erst durch Gegensatz erhalten, wie Licht durch Schatten, die Gestalten der Bühne ihre volle Wirkung“. — Otto Ludwig (a. a. O., S. 102) äußert, daß die Handlungen der Nebenpersonen den Zweck haben, „durch Kontrastierung einzelne Züge in den Hauptpersonen schärfer herauszuheben“. — Freytag (a. a. O., S. 39) sagt u. a.: „. . . eine Abwechselung in den Stimmungen und bescheidenen Farbenkontrasten sind einem Drama ebenso nötig wie einem figurenreichen Gemälde neben den Hauptlinien und Gruppen ein kontrastierender Schwung in den Nebenlinien, gegenüber der Hauptfarbe Verwendung der abhängigen Ergänzungsfarben“. — Bleier[1]) gibt als Erklärung, warum Robert Browning oft eine zweite Person in seinen „dramatischen Monologen“ einführt, folgende: „Es ist ein Streben nach Kontrasten. Durch den Gegensatz in den Charakteren wird es dem Leser viel besser möglich, den Charakter des Helden richtig einzuschätzen, als wenn er ihn allein, ohne den orientierenden Maßstab eines anderen Charakters vor sich sieht.“

Lessing (a. a. O., S. 382) sagt: „Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt . . . Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja, es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter von einander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheint und der Laue wird kalt wie Eis, um jenen so viel Ubertreibungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein können“.

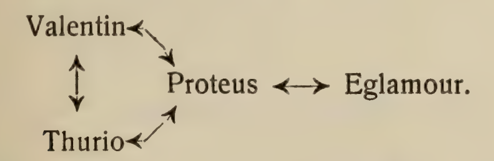
---

1) Bleier, K.: Die Technik Rob. Brownings in seinen „dramatischen Monologen“. Diss. Marburg 1910.

Auch in Shakespeares ersten Dramen bis „Henry IV." 1. Teil haben wir Charakterkontraste, die vom Dichter geschaffen worden sind, um in erster Linie eine charakterisierende Funktion im Drama zu erfüllen.

So ist der Charakter des Proteus in „The Two Gentlemen of Verona" mit mehreren Figuren des Dramas in einen Charakterkontrast gesetzt, um die verschiedenen Charakterzüge der Proteus-Figur mit intensiver Wirkung herauszuheben. Durch den Charakterkontrast mit Valentin (s. S. 45—47) wird das Untätige, die von der Liebe ganz absorbierte Natur in dem Proteus-Charakter betont, in dem Charakterkontraste mit Thurio (s. S. 49) tritt uns der Liebeskünstler, der erfahrene Liebhaber und verschlagene Proteus entgegen, in dem Charakterkontrast mit Eglamour (s. S. 50) wird uns der genießende, von einer Liebe zur anderen taumelnde Proteus klar vor Augen geführt.

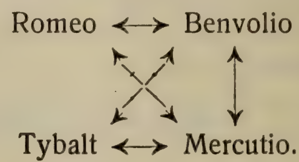
Folgende Skizze zeigt uns gut die in diesem Drama durch den Charakterkontrast geschaffenen Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren:



Ebenso dienen in „Romeo and Juliet" mehrere Charakterkontraste fast ausschließlich dazu, um Romeo schärfer zu charakterisieren. Die Charakterkontraste mit Benvolio (s. S. 59—60) heben das Leidenschaftlich-Schwärmerische, das Unvernünftige, Gefühlsmäßige, das in Romeos Charakter liegt, heraus. Das Sentimentale, Überreizte, Melancholische in Romeo erscheint in intensiver Deutlichkeit durch die Charakterkontraste mit Mercutio (s. S. 60—61). — Mercutio, durch die Charakterkontraste mit Romeo (s. o.) als der humorvolle Verstandesmensch und der Realist

charakterisiert, erscheint durch die Charakterkontraste mit Benvolio (s. S. 62—63) als der urwüchsige, derbe, gesunde Draufgänger, während das Ungekünstelte, Natürliche in dem Mercutio-Charakter noch durch den Charakterkontrast mit Tybalt (s. S. 62) stark hervorgehoben wird. — Tybalt und Benvolio sind durch die oben genannten Charakterkontraste ebenfalls gleichzeitig in ihrer Eigenart klar hingestellt, doch ist ihre Charakteristik von sekundärer Bedeutung. Nur der Charakterkontrast Tybalt-Benvolio (s. S. 58—59) ist wohl vom Dichter geschaffen, um Tybalt sofort als den Fanatiker hinzustellen. Benvolios und Tybalts Charakteristiken dienen den Figuren Romeo und Mercutio hauptsächlich als Gegensätze für den Charakterkontrast; Tybalts Affektiertheit tritt im Drama nicht weiter hervor, sondern ist wohl nur als Gegensatz zu Mercutios Urwüchsigkeit geschaffen, um diese zu betonen.

Die engen Beziehungen, die Shakespeare durch den Charakterkontrast zwischen den einzelnen Figuren in „Romeo and Juliet" geschaffen hat, veranschaulicht gut folgende Skizze:



Vischer (Ästhetik, a. a. O., S. 35) sagt: „In Romeo and Juliet ist Romeo durch den verschiedenen Charakter seiner Freunde Benvolio und Mercutio in höheres Licht gestellt, zu Mercutio steht er allerdings in dem schärferen Kontraste des Gegensatzes, mit ihm zusammengefaßt tritt er vielmehr gegen Tybalt in dieses Verhältnis, mit Mercutio in das des milden Kontrastes" (vergl. S. 17). — Bulthaupt (a. a. O., S. 190) bemerkt, daß Romeo einen Benvolio, Mercutio einen Tybalt zur Kontrastierung verlangt (vergl. S. 66). — Tieck (a. a. O., S. 264): „Durch das ganze Stück [‚Romeo and Juliet'] gehen die Stimmen der jungen Leute

oft wie in einem vielstimmigen Musiksatze harmonisch durcheinander, lösen sich ab und fließen wieder auf und ab und kontrastieren gegeneinander: Benvolio, der ruhige, Tybalt, der wilde, Mercutio, der witzig-geistreiche, Romeo der schwärmerische . . ." —

Freytag (a. a. O., S. 28) ist der Ansicht, daß Romeo im Kontrast zu den „tollen Genossen" Mercutio u. a. geformt sei . . . —

Bei dieser Charakterisierung durch den Charakterkontrast, besonders bei der des Proteus- und des Romeo-Charakters, ist das Eigenartige, daß der Dichter zwar immer durch den Charakterkontrast unsere Aufmerksamkeit, unser Interesse für die charakterisierte Figur fesselt, daß er aber, je nachdem welche Charaktere er mit der zu charakterisierenden Figur in Kontrast stellt, und in welcher Beziehung er kontrastiert, einmal unsere Sympathie, einmal unsere Antipathie gegenüber der betreffenden Figur erweckt, einmal Lust, einmal Unlust bei uns erregt. Man vergleiche die Charakterkontraste Proteus-Thurio (s. S. 49) und Proteus-Valentin (s. S. 45—47); ebenso die Charakterkontraste Romeo-Benvolio (s. S. 59—60) und Romeo-Mercutio (s. S. 60—61). Oft wissen wir überhaupt nicht, für welche der kontrastierten Figuren wir uns entscheiden sollen, welcher wir den Vorzug geben sollen. So bei den Charakterkontrasten Proteus-Eglamour (s. S. 50), Benvolio-Mercutio (s. S. 62—63).

Durch diese verschiedenen Charakterkontraste schafft der Dichter ein wahrheitsgetreues Charakterbild, Menschen mit Vorzügen und Schwächen, keine Idealgestalten oder Erzbösewichter, keine Symbolgestalten, personifizierte Ideen, sondern Menschen mit Leidenschaften und Vernunft begabt, komplizierte, vielseitige Naturen, wie sie das Leben gestaltet.

Auch in anderen Dramen Shakespeares vor „Henry IV." 1. Teil haben wir Charakterkontraste, die zur schärferen Charakterisierung einer Figur geschaffen wurden. So dient der Charakterkontrast Gloucester-Winchester (s. S. 25) wohl in

erster Linie dazu, um Winchester in seiner Zanksucht schärfer zu charakterisieren, der Kontrast Northumberland-Clifford (s. S. 27), um Cliffords Roheit ins grelle Licht zu stellen, der Kontrast Clarence-Richard (s. S. 28), um die verbrecherische Natur in Richard, die in „Richard III." eine so große Rolle spielen soll, schon in „Henry VI." C. hervorzuheben und so eine Überleitung zu „Richard III." zu geben (s. S. 28). Ebenso dienen wohl die Charakterkontraste Richard III.-Eduard (s. S. 32), Antonio-Gratiano (s. S. 72), Percy-Glendower (s. S. 77—78) in erster Linie dazu, um Richard III., Antonio und Percy in eine Art Rampenbeleuchtung zu setzen.

Die Wirkung des Charakterkontrastes für die kontrastierten Figuren ist natürlich eine gegenseitige. Während Shakespeare den Charakterkontrast in ein Drama einführte, um eine Figur, zum größten Teile eine Hauptfigur, scharf zu charakterisieren, ergab sich der Vorteil, daß er gleichzeitig ein intensives Charakterbild der induzierenden Figur erhielt und so durch die Charakterkontraste einen großen Reichtum an scharf umrissenen individuellen Figuren in seinen Dramen gewann. Diesen Vorteil hat Shakespeare sicher auch bei der Einführung der Charakterkontraste zur Charakterisierung einer Hauptfigur wahrgenommen. Der Dichter konnte so eine große Anzahl von Figuren in seine Dramen aufnehmen, da durch die Anwendung des Charakterkontrastes die einzelnen Figuren unter einheitliche Gesichtspunkte gebracht wurden und auf diese Weise auch eine Einheit im Drama trotz der großen Anzahl der Figuren hergestellt war.

Um eine scharfe Charakterisierung zweier Hauptfiguren im Drama zu erzielen, um das Gegensätzliche zwischen zwei Hauptspielern im Drama zu betonen, so besonders das des Spielers und des Gegenspielers,[1]) führte Shakespeare

---

1) S. die Bemerkung über Charakterkontraste zwischen Spieler und Gegenspieler, S. 25.

die Charakterkontraste Gloucester-Winchester [„Henry VI.“ B] (s. S. 25), Heinrich VI.-Suffolk (s. S. 25—26), Heinrich VI.-York (s.S.26,28), Richard II.-Bolingbroke (s S.35—40) ein. Besonders in „Richard II.“ wird das Spiel und Gegenspiel, das durch den Gegensatz in den beiden Spielern psychologisch begründet ist, durch die scharfe Beleuchtung des Gegensatzes zwischen dem Charakter Richards II. und Bolingbrokes verständlicher gemacht. Ebenso ist der Gegensatz zwischen Rosalinde und Julia (s. S. 62) für die Umwandlung, die sich in Romeo vollzieht, Bedingung und von großer Bedeutung.

Auf die Heraushebung des Gegensatzes zweier Figuren zielen auch die Charakterkontraste zwischen Antonio und Bassanio (s. S. 70—71), da dieser Gegensatz für die Handlung, für Antonios Opferwilligkeit und Bassanios Annahme des Opfers und die daraus entstehenden Folgen wichtig ist, weil er für diese Handlung eine psychologische Erklärung bilden kann.

2. Eine andere Eigenschaft des Charakterkontrastes ist die stark differenzierende Eigenschaft. Sind dem Dichter für sein Drama zwei gleiche, für das Drama gleichbedeutende und in engster Beziehung stehende Figuren, sogenannte Charakterpaare durch den Stoff der Handlung oder durch die Quelle gegeben, so dient der Charakterkontrast vor allem dazu, das Gemeinsame dieser beiden Charaktere, das in diesem Falle stark empfunden wird, zu differenzieren, die beiden in jeder Beziehung gleichen, schematischen Figuren zu scheiden, indem sie durch den Charakterkontrast individualisiert werden. Besonders bei so beschaffenen untergeordneten Charakterpaaren hat Shakespeare durch den Charakterkontrast differenziert und individualisiert. Finden wir bei Shakespeare trotzdem die gleiche Charakterisierung zweier gleichbedingter Charaktere, wie bei Rosencrantz und Güldenstern im „Hamlet“, so wollte er auch den Eindruck erwecken, daß diese Personen gleich sind. Vershofen (a. a. O., S. 152) bemerkt, daß durch diese gleiche Charakterisierung mehrerer Personen ermöglicht

wird, „die beiden, Rosencrantz und Güldenstern, recht überzeugend als Durchschnittsmenschen ohne unterscheidende Individualität zu zeichnen“.[1])

Vischer (Ästhetik a. a. O., S. 32) redet von dem „Kompositionsgesetz der Scheidung, das ein klares Auseinanderrücken und Auseinanderhalten, bestimmter die gegenseitige Hebung der Einzelbilder durch den Kontrast erfordert“ und das ein „unbestimmtes Ineinanderlaufen“ beseitigt.

Um eine Differenzierung gleichartiger und gleichbedingter, in engster Beziehung stehender, im Drama gleichbedeutender Charakterpaare zu erzielen, sind die Charakterkontraste zwischen York und Wales in „Richard III.“ (s. S. 31) geschaffen.

Ebenso sind die Charakterkontraste zwischen Lysander und Demetrius, Hermia und Helena (s. S. 67 und S. 68) wohl vom Dichter eingeführt, um eine Differenzierung gleichbedingter und gleichbedeutender Figuren zu erzielen. Die beiden Paare der Liebhaber und Liebhaberinnen sind für die Handlung, für die Liebesverwicklungen zwischen den Paaren infolge der Zauberblume[2]) notwendig. Es mußte Shakespeare daran liegen, diesen Paaren, die willenlos hin- und hergeschoben werden infolge des Elfenzaubers, individuelle Züge für die einzelnen Figuren zu geben, das Paar durch einen Charakterkontrast zu differenzieren.

Auch die Bedienten Sampson und Gregory in „Romeo and Juliet“, die im Drama völlig gleichbedeutend sind, und deren Scene als Stimmungsakkord für das ganze Drama geschaffen wurde, wurden auch kontrastiert, um sie

---

1) In „Wilhem Meister“ V_5 läßt Goethe Wilhelm, als Serlo die beiden in eine Rolle vereinigen will, hiergegen einwenden: „Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dies Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch Einen Menschen ausgedrückt werden?“

2) Siehe die Figuren bei Moulton, R.: Shakespeare as a Dramatic Thinker. New-York 1907. S. 229 ff.

zu differenzieren, um ihnen individuelles Leben zu verleihen (s. S. 57—58).

Ob Shakespeare bei dem Charakterkontrast zwischen den beiden Mördern in „Richard III." (s. S. 30—31) einfach einer alten Tradition (s. S. 21—22) oder der „Trve Tragedie" (s. S. 29—30) folgte, oder ob es dem Dichter auf eine Differenzierung der beiden Mörder in erster Linie ankam, ist schwer zu sagen.

Bei diesen unter 2. erwähnten Charakterkontrasten tritt natürlich auch die charakterisierende Eigenschaft des Charakterkontrastes als Mittel der Charakterisierung im Drama in Aktion, ebenso wie bei den unter 1. angeführten Charakterkontrasten die Differenzierung der Figuren-Oberbegriffe vorteilhaft in die Erscheinung tritt.

3. Eine andere Eigenschaft des Charakterkontrastes im Drama ist die assoziierende, verknüpfende Eigenschaft. Hat der dramatische Dichter in einem Drama zwei gleichbedingte, aber entgegengesetzte, ganz verschiedene Charaktere, die im Drama völlig voneinander unabhängig sind, die in keiner oder nur geringer Beziehung zueinander im Drama stehen, die Träger voneinander unabhängiger, zum größten Teile selbständiger Scenen und Handlungen eines und desselben Dramas darstellen, so kann der Dichter diese Figuren und damit auch die Scenen und Handlungen, deren Träger sie sind, fester miteinander verknüpfen, indem er diese Figuren in einem Charakterkontrast nebeneinanderstellt. Durch diese Nebeneinanderstellung und Beziehung auf ein und dasselbe äußere Moment dieser getrennt handelnden Figuren werden diese Charaktere verknüpft, und das Gemeinsame, das infolge der Gleichbedingtheit der Figuren vorhanden ist, aber infolge ihrer gänzlichen Trennung nicht empfunden wurde, kommt jetzt deutlich zur Erscheinung. Die Scenen und Handlungen, in denen diese Figuren Hauptcharaktere, Träger sind, werden durch diesen Kontrast in Beziehung gebracht, enger miteinander verknüpft, indem sie als Ausflüsse zweier entgegengesetzter Formen eines

und desselben dramatischen Figuren-Oberbegriffs empfunden werden.

Bormann (a. a. O., S. 192): „Um ‚Disparatestes' zum Ganzen dicht zu verweben, wie fängt man es an? Man verschlingt die Fäden möglichst häufig und enge miteinander, damit in den Kontrasten das Ähnliche immer wieder nebeneinandertrete, ja miteinander zu voller poetischer Gesamttönung verschmelze, in der alles Einzelne fortlebt, ohne beim allgemeinen ästhetischen Eindruck noch getrennt zu bleiben. Solcher poetischen Gegensätze gibt es überall bei Shakespeare ungezählte; das ‚Disparateste' vermählt er nur, indem er sein Verwandtes im weiten Weltgetriebe erspäht."

War bei 2. infolge der sehr engen Beziehung und der Gleichheit der Figuren und des damit verbundenen, starken Hervortretens des Gemeinsamen eine scharfe Differenzierung am Platze, so ist in diesem Falle, bei der völligen Getrenntheit der Figuren eine Verknüpfung durch den Charakterkontrast vorteilhaft.

Gleichzeitig kommt dann auch hier die charakterisierende Eigenschaft des Charakterkontrastes zur Geltung.

Die verknüpfende Funktion des Charakterkontrastes war sicher auch der oberste Zweck für die Einführung der Charakterkontraste zwischen Luciana und Adriana in „The Comedy of Errors" (s. S. 42—43). Luciana wurde vom Dichter in erster Linie eingeführt, um die Liebesscene (Act III, Sc. 2) zu gewinnen. Wolff (a. a. O., S. 204) sagt: „... Für uns aber bildet die Liebe und was mit ihr zusammenhängt, das eigenste Gebiet des Lustspiels: ohne diese Empfindung und ohne mindestens eine Heirat am Schluß wäre weder heute noch zu Shakespeares Zeit eine Komödie denkbar. Aus dieser Erwägung erwuchs die Gestalt der Luciana." — Kreißig (a. a. O., 3. Bd., S. 58) sagt, daß die Einführung Lucianas dem Dichter Veranlassung gebe, „die Stimmung der Farce, welche er nachahmte, durch Scenen anmutiger Galanterie im Geschmacke der besten Gesellschaft seiner

Zeit ein wenig zu heben." — Lounsbury (a. a. O., S. 118) führt ebenfalls aus, daß durch die Einführung Lucianas und der Liebesscenen das menschliche Interesse für die Komödie gesteigert worden sei. — Sarrazin (Shakespeares Lehrjahre S. 105) bemerkt: „Die Einführung der Luciana (Schwester der „Mulier" Adriana) entspricht einerseits der Neigung des Dichters zu symmetrischer Gruppierung der Personen, . . . andererseits dem modernen Geschmack an Liebesscenen."

Durch die Charakterkontraste zwischen Adriana und Luciana (s. S. 42—43) wurde die Liebesscene in psychologischer Hinsicht mit dem übrigen Teil der Handlung gut verknüpft.

Shakespeare gewann natürlich gleichzeitig eine schärfere Charakterisierung der Adriana.

Ebenso dienen die Charakterkontraste in „The Taming of the Shrew" in erster Linie als verknüpfende Momente zwischen der Katharina-Handlung und der Bianca-Handlung in diesem Drama. Die Träger der Katharina-Handlung, Katharina und Petruchio wurden mit Trägern der Bianca-Handlung, Bianca, Hortensio, Gremio kontrastiert, und so die beiden Handlungen durch die Charakterkontraste Katharina-Bianca (s. S. 52—55) und Petruchio-Hortensio (s. S. 55—57), Petruchio-Gremio (s. S. 56) psychologisch miteinander verknüpft, indem sie nun als Handlungen kontrastierter Figuren, Formen eines und desselben dramatischen Figuren-Oberbegriffs empfunden werden. Die Umwandlung der Charaktere zweier junger Mädchen, der ungehorsamen, zänkischen Katharina zur gehorsamen Gattin und die Umwandlung der sanften, gehorsamen Bianca zum ungehorsamen Weibe, bildet den Inhalt der beiden Handlungen, die in ihrem entgegengesetzten Verlauf als Kontrasthandlungen angesprochen werden können.

Die wichtigste Anwendung dieser verknüpfenden Eigenschaft des Charakterkontrastes im Drama hat Shakespeare dann in „Henry IV." 1. Teil gemacht und zwar durch den

Charakterkontrast Heinrich Monmouth-Heinrich Percy (s. S. 75—77). Hier ist die Historie und die Komödie, die Percy-Handlung und die Falstaff-Handlung durch diesen Kontrast psychologisch verknüpft (s. S. 73—74). Zwei fürstliche Jünglinge sind Träger zweier Handlungen eines Dramas; die Charaktereigenschaften, die im Charakterkontrast herausgehoben werden, führen die Handlungen. Der ehrgeizige, unbesonnene, prahlerische Percy steuert seinem Untergange zu, während der untätige, leichtfertige Prinz aus dem Sumpf von Eastcheap heraussteigt zu einem anderen, tätigen Leben.

Wir können nicht der Ansicht zustimmen, daß die „Einheit im 1. Teile von ‚Heinrich IV.' nur dann erklärt werden kann, wenn man sich entschließt, die ganze ernste und die ganze heitere Handlung als sich gegenseitig ergänzende Offenbarungen des Charakter des jungen Prinzen anzusehen," nicht zustimmen, daß „der Prinz als ideeller Träger beider Handlungen gedacht ist," und daß er nicht anderes ist als „eine Synthese zwischen den Charakteren Percys und Falstaffs," wie Leschtsch[1]) neuerdings annimmt. Diese Erklärung einer Einheit in dem 1. Teile von „Henry IV." scheint uns zu gesucht und nicht zutreffend. Der Charakterkontrast schafft in diesem 1. Teile der Historie eine vollkommene Einheit und ist vom Dichter bewußt zu diesem Zwecke in das Drama eingeführt.

---

1) Leschtsch: Der Humor Falstaffs. Neue Shakespeare-Bühne, herausgegeb. von Erich Paetel, Bd. X, Berlin 1912, S. 10.

Lebenslauf.

Ich, Arthur Borchers, wurde am 1. März 1890 in Hamburg geboren. Ich bin hamburgischer Staatsangehöriger und gehöre der evangelisch-lutherischen Konfession an. Seit Ostern 1896 besuchte ich die Realschule in St. Pauli zu Hamburg, und machte 1905 an dieser Anstalt das Einjährigen-Examen. Seit Ostern 1905 gehörte ich dann der Oberrealschule vor dem Holstentore zu Hamburg als Schüler an, die ich Michaelis 1908 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich widmete mich darauf dem Studium der neueren Philologie, und zwar im W.-S. 1908/09 und S.-S. 1909 an der Universität Göttingen und seit dem W.-S. 1909/10 an der Universität Halle a. S. Am 19. September 1910 bestand ich das lateinische Ergänzungsexamen an dem Realgymnasium des Johanneums zu Hamburg und erhielt so das Reifezeugnis eines Realgymnasiums. Das mündliche Doktorexamen bestand ich am 22. Mai 1912.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren Dozenten:

Deutschbein, Förster, Krueger, Menzer, Michel, Morsbach, Ritter, Saran, Schädel, Schröder, Stimming, Strauch, Suchier, Wagner, Weißenfels.